MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 571 8

Chop, Max
Ludwig van Beethovens
Symphonien

MT
130
B43C5

eclams Universal
Bibliothek

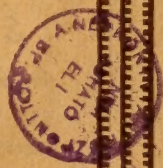
Nr. 5231

rläuterungen zu Meisterwerken
der Tonkunst. 18. Bd.

Beethovens
Symphonien

von Max Chop

Symphonien Nr. 1–3



An alle Freunde der UB

„In diesen Zeiten ist die UB mehr noch als früher zum Helfer vieler geworden, die nach gutem Lesestoff dürsten", schrieb die „Zeitschrift für Deutschkunde". Der Verlag Reclam will angesichts dieser Tatsache seinerseits alles versuchen, um allen zu helfen, für die Bücher zum unentbehrlichen Lebensgefährten geworden sind und sie immer mehr zu einer großen Gemeinde der Reclamfreunde zusammenzuschließen. Er hat zu diesem Zwecke

Scheckbücher

zum Bezuge von Reclambüchern im Abonnement nach freier Wahl des Bestellers herausgegeben, die neben anderen Vorteilen eine Vergünstigung von 10 % beim Einkauf bieten. Die Scheckbücher sind die bequemste und billigste Gelegenheit, Reclambücher zu erwerben

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. 18. Bd.

Ludwig van Beethovens

Symphonien

Geschichtlich und musikalisch analysiert,
mit zahlreichen Notenbeispielen

von

Max Chop

UNIVERSITY OF TORONTO
14,182
24,4164
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

Symphonien Nr. 1—5

(op. 21 in C, op. 36 in D und op. 55 in Es [eroica])

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

MT
130
B43C5

Copyright 1910 by Philipp Reclam jun. Leipzig

Ueberſetzungsrecht vorbehalten

906669

Druck von Philipp Reclam jun. Leipzig

Die geschichtliche Entwicklung der Symphonie.

Das Wort „Symphonie" bezeichnet in seiner ursprünglichen Bedeutung etwas, das von dem heute mit dem Worte verbundenen Begriffe weit abweicht. Unsere Zeit versteht unter Symphonie ein in Sonatenform geschriebenes Werk für großes Orchester, das die Grundsätze seiner inneren Architektonik und Struktur, erweitert und ausgebaut, aus der Sonatenform herübernahm; eigentlich weist das Wort, das der griechischen Sprache entlehnt und als „Sinfonia" ins Italienische übertragen worden ist, nur auf den Zusammenklang (Symphonoi), den Einklang hin; die griechischen Theoretiker stellten die Symphonoi als Konsonanzen den Diaphonoi als Dissonanzen gegenüber. — Im Mittelalter finden wir den Ausdruck „Symphonia" sowohl in dieser ursprünglichen, wie auch in übertragener Bedeutung als Kollektivbegriff für ein mehrstimmiges Tonstück. In Italien, wo sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Anfänge einer selbständigen Instrumentalmusik zeigten, fielen dann die Bezeichnungen „Symphonia" und „Sonata" zusammen für Sätze ernsten Stils in gerader Taktart für 4—8 Instrumente (auch mehr) im Gegensatze zu den Ritornellen und Canzonen. Die Symphonia dieser Periode beschränkte sich auf akkordischen Satz und verschmähte kontrapunktische Finessen, während in den Ritornellen der stark belebte, hüpfende Rhythmus, in den Kanzonen die kunstreiche, sehr oft fugierte Form zur Geltung kamen. — Um 1600 finden wir „Symphonia"

gleichbedeutend mit der Intrada, Fanfare, Toccata, dem Präludium oder der Ouvertüre (so bei Joh. Gabrieli). Ihr Charakter ist im Durchschnitt weltlicher geworden, der Name bezeichnet vielfach ein marschartig gehaltenes Musikstück für die Eröffnung von Banketten, Festlichkeiten, Bällen. In der Kirche bildete sich die „Symphonia" oder „Sonata" mehr und mehr als Vorspiel für Vokalwerke größeren Stils heraus, auch als Bindeglied (Intermezzo oder Interludium) zwischen mehreren Vokalwerken verschiedenen Charakters. So kam es, daß man, als um das Jahr 1600 die Oper auftauchte, das Wort „Symphonia" für rein instrumentale Sätze, wie Ouvertüre, Vorspiel, Intermezzo, anwandte und für die Weiterentwickelung der Oper bei diesem Gebrauche blieb — wenigstens in Italien, während in Frankreich (seit Lully) sich die Bezeichnung „Ouvertüre" einbürgerte und später allgemeine Aufnahme fand.

Damit stehen wir auf dem Boden der Genesis jener „Symphonia", wie wir sie in so vollendeter und unübertroffener Form aus den Händen unserer Klassiker und Romantiker empfingen. Sie aus der Opern-Ouvertüre selbst ableiten zu wollen, wie es manche tun, würde einen geschichtlichen Irrtum bedeuten; denn die Oper selbst schuf nicht etwa die Ouvertüre bezw. Symphonie, nahm sie vielmehr als eine bereits vorhandene, ohne ihre Einwirkung entstandene Instrumentalgattung für sich herüber, um sie als willkommenes Material zu verwerten. Die Vorgeschichte der Symphonie fällt vielmehr mit derjenigen der „Sonata" und des „Concerto" zusammen, die wichtigste Phase ihrer Entwickelung ist nicht in den Opernvorspielen eines Lully, Scarlatti u. a. zu erblicken — Händel und Sebastian Bach (Concerti grossi) wurden die eigentlichen Schöpfer und Bildner der neuen Symphonie. Mit dem Aufgehen der Gegensätze von Soli und Tutti, wie sie „Concertino" und „Concerto grosso" boten, mußte durch den Ausgleich die selbständige Form allmählich entstehen. Es geschah dies

um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wo Philipp Emanuel Bach, Johann Christian Bach, Grétry, Stamitz, Cannabich, Symphonien für vergrößertes und erweitertes Orchester schufen. Derselbe Werdeprozeß, der sich bei der „Sonata" vollzog, ließ auf orchestralem Gebiete die „Symphonia" sich mehr und mehr auswachsen, ein selbständiges Instrumentalwerk werden, deren Grundcharakter durch die Bezeichnung der instrumentierten, der Orchester-Sonate, getroffen sein dürfte. Die Entwicklung klavieristischer und orchestraler Technik schritt gleichmäßig vor, so daß beide Formen, von denen eben die eine aus der anderen geboren war, in ihrer äußeren und inneren Ausgestaltung gemeinsame Pfade wandeln.

Hatten nun auch Lully, Scarlatti, Rameau, vor allem Gluck, viel getan, um das instrumentale Klangkolorit zu beleben und auszugestalten, so war es doch Joseph Haydn erst vorbehalten, der Symphonie innerlich und äußerlich, in der Struktur, dem Klange, der thematischen Belebung und der instrumentalen Technik, jene Selbständigkeit zu verleihen, die die neue Orchesterform als Kunstwerk erstehen ließ. Haydn ist der Vater der Symphonie. Im Beginn seiner Schaffenstätigkeit tritt dieser entscheidende Einfluß noch weniger hervor. Seine Erstlingswerke paßten sich den kargen Mitteln an, die ihm zur Verfügung standen. Sie sind geschrieben für jene dürftig besetzten Straßenorchester, für die Fürstlich Esterhazysche Kapelle, berechnet für Durchschnittsmusiker, deren Leistungsfähigkeit er sich anbequemen mußte. Erst in London wurde ihm der Gesichtskreis für die seinem Schaffen gezogenen Schranken erweitert; bis dahin stand er vollständig unter der Herrschaft der ihm verfügbaren Instrumente, er komponierte also sozusagen in usum Delphini. Mag nun auch der Wert jener Erstlingserzeugnisse kein hoher sein, sondern etwa auf einer Stufe mit seinen Bagatell-Sonaten stehen, so sind die Kompositionen doch für die Geschichte und die Entwickelung der Symphonie von außer-

ordentlichem Werte. Denn Haydn fand auf diese Weise den neuen Orchesterstil, aus dem heraus einzig die Symphonie als großes, selbständiges Kunstwerk erstehen konnte. Die intime Bekanntschaft mit den einzelnen Instrumenten des Orchesters erheischte deren Berücksichtigung nach ihrer klanglichen und technischen Eigenart, so daß in dem Augenblicke, wo für Haydn jede äußere Rücksicht fiel, seinem Genie freie Bahn für das Ziel der Meisterschaft gegeben war. Haydn hatte aus eigener Intuition, in sorgfältigstem Werdegange, die Orchestersprache studiert und vermochte nunmehr, als er sich aller Fesseln ledig sah, mit eigener Zunge zu reden.

Holz- und Blechbläser wurden bei Gluck, auch bei Bach, meist noch für vokale Technik verwendet, sie waren melodieführend. Die Virtuosität namentlich der Blechbläser war um jene Zeit derart entwickelt, daß diese mit den Streichern in Konkurrenz treten durften; immerhin dienen sie doch mehr als Füllstimmen. Haydn verlangte von ihnen, daß sie sich an der Gestaltung des Kunstwerkes beteiligten, er individualisierte sie nach ihrer Klangfarbe, wies ihnen selbständige künstlerische Aufgaben zu, brachte durch glückliche Legierungen ganz neue, eigenartige Wirkungen hervor, die neben Thematik und Rhythmus klangliches Leben und klangliche Abwechslung boten. Er kannte die Technik jedes einzelnen Instrumentes auf das genaueste und zog es nach dem Grade seiner Leistungsmöglichkeit und seiner Eigenart für den Ausbau des Ganzen heran, gab ihm seine bestimmte Aufgabe nicht im polyphonen, sondern im rein instrumentalen Sinne und machte damit aus dem Orchester einen zu lebensvoller Plastik ausgebauten Tonkörper. Jedes Instrument war für ihn eine musikalische Individualität und aus der ureigenen Natur heraus ließ er es teilnehmen mit dem Charakteristischen jener Natur am Bau des Ganzen. — Mit dieser wichtigen Reform, die man als „Selbständigmachung des Orchesters in seinen einzelnen Instrumenten und Gruppen" bezeichnen kann, ging die Vertiefung der

thematischen Arbeit, vornehmlich der Durchführung an der Hand des vorhandenen Materials gleichen Schritt. Auch erweiterte er die ursprüngliche Sonatenform für seine Symphonie, indem er zwischen den langsamen Mittel- und den Schlußsatz (Finale) einen behaglich belebten vierten Satz, das Menuett, einschob. Inneres und äußeres Ebenmaß galten ihm überall als oberstes Schönheitsgesetz.

Durch Haydn gewinnen wir mithin das eigentliche symphonische Orchester, wie es noch heute, nach verschiedenen Richtungen hin ergänzt und ausgebaut je nach der darzustellenden musikalisch-dichterischen Idee, besteht. Dem aus ersten, zweiten Geigen, Bratschen (Violen), Violoncellen und Kontrabässen sich zusammensetzenden Streicherchor sehen wir den Chor der Bläser gegenüber bzw. zur Seite. Der Chor der Bläser zerfällt in zwei große Gruppen, die Holz- und Blechblasinstrumente. Zu den Holzbläsern gehören große und kleine Flöte, Oboen, Klarinetten, Fagotts (die neuere Technik hat die Vierergruppe noch ergänzt durch Baßklarinette, Kontrafagott, Englischhorn u. a.), zu den Blechbläsern Hörner, Trompeten, Posaunen und Tuben. Als letzte instrumentale Orchestergemeinschaft figuriert das Schlagzeug: Pauken, große Trommel, Becken, Triangel (Kastagnetten, Tambourin). — Die spätere Entwickelung der Symphonie bezog dann auch die Harfe mit ein.

Mit einem solchen vieltönigen Orchesterkörper als Ausdrucksmittel durfte die Symphonie als selbständige, in sich abgeschlossene Kunstform auch zu neuen Aufgaben greifen, immer mehr konnte die Anregung der Phantasie aus sich selbst heraus, der subjektive Menschengeist mit seinen Anregungen konnte in einer großen Idee aufgehen, in der Idee jenes Eindrucks, der „von dem offenbar gewordenen Walten des Weltgeistes erfüllt ist.“ Das Darstellungsobjekt ist nicht mehr die beschauliche Stimmung mit ihren intimen Bildern, gesprengt wird die enge Schale von der durch die Weltseele befruchteten Phantasie, die größere, farbensattere Bilder

verlangt: Die Wunder der Natur, die Leiden und Freuden großer Lebensgemeinschaften, die Tragik der Weltgeschichte, das düstere Geschick, das mit rauher Hand in das Dasein eingreift und es zu zerstören droht, der Kampf und das Ringen großer Seelen. Solche Vorwürfe und Anregungen entsprechen dann auch dem orchestralen Apparate, der, je gewaltiger sich der dichterische Stoff mit seiner Inspiration ausdehnte, um so intensiver in seinen Einzel-Individualitäten wie in seiner erschütternden und ergreifenden Zusammenwirkung ausgenutzt werden konnte. — Somit ist die weitere Entwicklung der Symphonie auf das Programm hin gegeben, das sich wie ein roter Faden durch die ganze musikalische Darstellung zieht.

Bestimmte Vorbilder in festen Abrissen treten bei Haydn noch nicht zutage.*) In ihm verbinden sich Lust am Schaffen mit den großen, allgemeinen Eindrücken, wie sie sein naives Herz, seine Lust am frohen Dasein aus Natur- und Menschenumgebung gewann. Man kann die Auffassung bis in Einzelheiten hinein verfolgen, sie tritt namentlich da, wo das Bukolische der Stimmung betont wird, mit zwingender Kraft entgegen; sie beeinflußt auch die langsamen Mittelsätze, die bei aller Tiefe und Innerlichkeit auf den naiven Menschen hinweisen und jeder sentimentalen Anschauung fremd gegenüberstehen. In seinen Menuetten vereinigen sich übersprudelnde Lebenslust mit der Grazie der Form, dem launigen Einfall und einem gesunden Humor, während die Schlußsätze (Finale) die im Dichter aufgespeicherten Lebenskräfte mitunter bis zur Ausgelassenheit zur Geltung bringen. So bleibt bei Haydn jeder Zug der musikalischen Darstellung Ausfluß einer in naiver Auffassung sich widerspiegelnden Natur, der heitere wie der ernste, der neckische wie der ausgelassene.

*) Als Ausnahme berichtet Haydn von einer Symphonie, bei deren Komposition ihm ein verstockter Sünder vorschwebt, der den Trost göttlicher Gnade böswillig von sich weist.

Was Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven dem Haydnschen Fundamente im Ausbau hinzufügten, ruhte hauptsächlich auf der Verschiedenartigkeit des menschlichen und künstlerischen Naturells, der Individualität und dichterischen Auffassung. Haydn ordnete sich der Herrschaft seiner Instrumente unter, indem er sie nach ihrem Ausdrucksvermögen reden ließ, das er ihnen bis in kleinste Züge hinein abgelauscht hatte — er empfand instrumental. Mozart ordnete dagegen die Instrumente seinem überreichen Gefühlsleben unter, sie waren ihm Mittel des Ausdrucks für sein ideales Seelenleben. Und mit dieser Absage an eine Herrschaft der Technik über die dichterische Offenbarung ist in rein musikalischer Hinsicht eine weit höhere Stufe künstlerischen Schaffens erreicht worden. Als bedeutsam in den Vordergrund tritt der frei aus der Seele geschöpfte, durch keine äußere Rücksicht bedingte Inhalt des musikalischen Gedankens. Alles gewinnt bei Mozart vertiefte Gestalt, geistigen und seelischen Gehalt, sittliche und echt menschliche Größe. Von der Äußerlichkeit der Daseinsfreude mit den tausend Abschattierungen, wie sie sich in einem naiven Menschenherzen darstellt, trat er dem inneren Wesen des durch Erfahrung und Lebenskampf gestalteten Dichterdaseins näher, seine überquellende Innerlichkeit wird getragen von Momenten, die Haydn nicht kennt; Stürme, Kämpfe, Konflikte, Niederlagen, Siege werden da im Lichte reinsten Schönheitsideals geschildert, Sehnen und Leidenschaftlichkeit (im edelsten Sinne) pulsieren in schnellen Schlägen, und wo die Freude Platz greift, da ist sie nicht gewonnen aus einer beschaulichen Betrachtung der Umgebung im Sinne des Optimisten, sondern das Produkt redlichen inneren Ringens, sie ist den sich ihr entgegenstellenden finsteren Mächten mit der Energie des Schöngeistes abgetrotzt. Mozart schöpft aus seiner Umgebung auch da mehr heraus, wo er sich dem schildernden Eindrucke überläßt, er deckt innere Beziehungen zwischen der Anregung und der Wirkung auf,

seine dichterische Psychologie ist um viele Grade feiner ausgebildet als die Haydns. Der höhere Standpunkt mit dem erweiterten Gesichtskreise erschließt ihm jenes Walten des Weltengeistes, der die Geschicke der Menschheit offenbart. — Orchestertechnisch im wesentlichen die Erbschaft Haydns antretend, hat er die Symphonie nach der Tiefe hin ausgebaut und für Beethoven den Boden vorbereitet.

Ludwig van Beethoven gelangte, in seinen ersten beiden Symphonien von dem ihm überkommenen Standpunkte ausgehend, über die Reihe seiner gewaltigen Orchester-Gedichte zu jener einsamen Höhe, bis zu der ihm niemand wieder nachzudringen vermochte, er schuf die unerreichte Stellung der Symphonie, indem er uns neun der wunderbarsten Offenbarungen schenkte. Und man wolle, sofern Logik und Psychologie als leitende Gedanken für die Beurteilung dieses Meisters gelten, die zwei ersten Symphonien niemals aus jenem Reigen der Offenbarung ausschließen. Auch sie sind Wunderwerke, ihre Bedeutung wird durch die Genesis des Außergewöhnlichen begründet. — Da die vorliegenden Erläuterungen sich eingehend mit den neun Beethoven-Symphonien zu beschäftigen haben, so darf die Darstellung hier auf eingehende Würdigung verzichten. Beethoven hat in seinen Symphonien die tiefsten Tiefen der Menschenseele erschlossen, in ergreifendster Weise ihre Regungen in Töne umgeformt. Seine Musik ist von unmittelbarster, zwingendster Gewalt, dabei von einer thematischen, formellen und instrumentalen Ausgeglichenheit, wie wir sie in keiner der früheren oder späteren Phasen musikalischer Kulturentwickelung wiederfinden. Sein Orchester ist wesentlich vergrößert, die instrumentale Technik vollendeter Art bleibt ihm ausschließlich Mittel des Ausdrucks, wie die blütenreiche Sprache dem großen Poeten. Das von Haydn geschaffene Menuett wird bei ihm vielfach durch das der allgemeinen Charakteristik leichter sich anpassende Scherzo ersetzt, er kehrt sich unter Umständen auch nicht an die

bisher übliche Reihenfolge der Sätze, sondern stellt sie nach Bedarf und künstlerischer Überzeugung um. In seiner letzten Symphonie zieht er den Solo- und Chorgesang zur Verstärkung der Wirkung heran, das Fundament seines musikalischen Ausbaus ist vertieft und verbreitert, die Rondoform des Finale wird aufgegeben, statt dessen schließt sich der letzte Satz in seinem tönenden Inhalte der Idee des Ganzen an. Für die Architektanik selbst treten die Maße mit jedem neuen Werke immer kühner, gewaltiger und höher strebend hervor, so daß wir in seiner letzten Symphonie ein Werk besitzen, das noch späten Geschlechtern immer neue Tiefen erschließt und unbetretene Pfade weist.

Die Symphoniker nach Beethoven haben die Form zunächst nicht weiter zu entwickeln vermocht, wohl aber manches Neue und Schöne dem Inhalte hinzugefügt. Am nächsten von allen Nachfolgern ist Franz Schubert gekommen. Seine überströmende Phantasie, die blühende Frische seines Ausdrucks und der unerschöpfliche Reichtum melodischer und harmonischer Erfindung vereinten sich mit jener südlichen Leichtigkeit ihrer Mitteilung. Geht auch bei ihm die Diktion nicht selten stark ins Breite, so söhnt mit dieser Ausführlichkeit der blühende Inhalt reichlich aus, und Symphonien, wie die große in C-Dur oder die (leider!) unvollendete in H-Moll werden ebenso unvergänglich sein, wie Beethovens unsterbliche Meisterwerke. — Von den Romantikern wären dann Louis Spohr, Robert Schumann und Felix Mendelssohn-Bartholdy zu nennen. Von letzten beiden ist Schumann fraglos der Tiefere. Während Mendelssohn ihn an formaler Gewandtheit und Mühelosigkeit der Gestaltung überragt, bietet Schumann an Tiefe und Innigkeit der Empfindung wie Größe des Gedankens weitaus mehr. Er ist nicht frei von Herbheiten und Eigenmächtigkeiten, aber alles bleibt bei ihm auf die Ideen- und Gefühlswelt der großen genialen Dichternatur abgestimmt, die wohl exzentrisch werden, indessen nie ausgetretene Pfade wandeln kann. Seine Kunst ist der

Spiegel seines Lebens mit all den bewegenden Momenten, aber auch mit all der Tragik. — Felix Mendelssohn wies seine lyrische Begabung engere Grenzen für eine Betätigung im Rahmen der Symphonie. Er gestaltete leicht und war ein Meister poetischer Kleinmalerei. Seine Mittel des Ausdrucks sind glänzend und ein sorgfältiges Studium der Klassiker schützte ihn vor allzugroßer Subjektivität. Er war es, der auch der Ouvertüre wieder symphonischen Gehalt gab und im Wege des Programms Stoffen bestimmter Art, vor allem den romantisch-reizvollen Märchenstoffen, vortrefflich beizukommen verstand.

Der aus den künstlerischen Bildungseinflüssen der klassischen und romantischen Richtung hervorgegangene Meister ist Johannes Brahms, zugleich der letzte Symphoniker strengen Stils, der als hervorragende Erscheinung mit seinem Wirken und Schaffen bis in die Gegenwart hineinragt. Seine kühne Phantasie steht unter dem Einflusse unerbittlicher Selbstkritik, seine kräftige Individualität unter formaler Meisterschaft. Seine Melodik ist sehr abwechslungsreich: bald bietet er uns volkstümliche Weisen, dann wieder ist die Diktion leidenschaftdurchglüht oder pathetisch, überall aber fest gefügt, interessant, fesselnd, vornehm und prägnant. Eine Folge seines subtilen Studiums war das vielfache Überwiegen eines gewissen formalen, gelehrten Elements in der eigentlichen Durcharbeitung des thematischen Materials. Man wird in ihm einen der besten und gewandtesten Kontrapunktiker zu erblicken haben, die indessen über die Technik der Feinstruktur, über den steten Blick nach der Architektonik die Frische und Unmittelbarkeit der Darstellung selbst hin und wieder aus dem Auge verlieren. Formell dürfte er kaum zu übertreffen sein.

Es wird am Schlusse dieser geschichtlichen Übersicht noch notwendig sein, mit wenigen Worten einer musikalischen Auffassung zu gedenken, die für die weitere Ausgestaltung der symphonischen Orchestermusik von großer Bedeutung

geworden ist — der Programmusik. Ihre eigentlichen Höhepunkte, die symphonischen Dichtungen, sind zwar, streng genommen, nicht eine Fortbildung der Symphonie selbst; aber immerhin reichen so viele Fäden von der einen Gattung zur andern, daß man nicht umhin kann, beide gemeinschaftlich zu besprechen, zumal die Gegenwart sich fast ausschließlich der symphonischen Dichtung als der für ihre künstlerischen Ziele begehrenswertesten Form zugewandt hat. Die Programmusik will nicht, daß der Hörer sich unbefangen dem Eindrucke hingibt und mit eigener Phantasie seine Konsequenzen aus dem dichterischen Inhalte zieht, sie will vielmehr als Darstellung eines ganz bestimmten, näher im Programm bezeichneten seelischen oder äußeren Vorgangs aufgefaßt werden und fordert daher die Kritik des Zusammenhangs von tönender Darstellung und vorgezeichnetem Programm heraus. Die Musik, der solcherlei bestimmte Vorstellungen unterschoben werden sollen, ist alt; aber erst die neuere Zeit hat die Idee von der naiven Auffassung des 18. Jahrhunderts freigemacht und sie zu so großer Bedeutsamkeit erhoben, daß viele heute in der Programmusik im Gegensatze zur absoluten Musik die Quintessenz alles musikalischen Schaffens erblicken. Den Anstoß zu solchem Ausbau dürfte Beethoven selbst gegeben haben. Bereits in seiner dritten (eroica) Symphonie, in der er Bonaparte zur Darstellung brachte, weiter in seiner sechsten, der Pastoral-Symphonie, die ein ziemlich eingehendes Programm an der Spitze ihrer einzelnen Sätze trägt, lieferte er den Nachweis, daß man sehr wohl die Phantasie nach einer gewissen Richtung hin anregen und zugleich beschränken könne, ohne dem Kunstwerke als solchem irgendwelchen Abbruch zu tun. Mendelssohn, auch Schumann, später vornehmlich der geschickte Eklektiker Joachim Raff wandelten in diesen Bahnen weiter, bis Franz Liszt in der neuen Form der symphonischen Dichtung das Programm mit seinen strengsten Konsequenzen zur Durchführung brachte, während der geistreiche

Franzose Hektor Berlioz dieses Lisztsche Prinzip für die große symphonische Form herübernahm. Es handelt sich hier um eine gemischte Kunstform, deren Gestaltungsgrundsätze in erster Linie dichterischer, erst in zweiter musikalischer Natur sind. Ihre reinste Darstellung finden wir in den zwölf symphonischen Dichtungen Franz Liszts (für den erweiterten Standpunkt dürfte auch die „Faust"- und „Dante"-Symphonie des Meisters hier einzubeziehen sein), die ihre Stoffe den verschiedensten Gebieten, bald verallgemeinert, bald spezialisiert, entlehnen. Sie ähneln weder in ihrer äußeren Form noch auch in der Struktur der Symphonie, stützen sich auf die motivische Technik, wie wir sie in Richard Wagners Dramen so vollendet vorfinden, und schreiten derartig konsequent an der Hand des Programms dahin, daß man sie für tönende Gemälde, für klingende Szenerie ausgeben kann. Dem intelligenten Hörer bleibt nicht für einen Augenblick der Stand der Situation im unklaren, allerdings setzt auch das Verständnis der symphonischen Dichtung erweiterte musikalische Bildung voraus, die nicht nur den Schönklang am Ohre vorbeiziehen läßt und sich seiner freut, sondern den poetischen Intentionen des Tondichters folgt, mit seinen klingenden Farben und Lichtern vertraut ist und an der Hand der tönenden Anregung mit eigener Phantasie das Bild ausbaut. — Aus der modernen Kunst eines Richard Wagner heraus, von ihrem Einflusse befruchtet und genährt, erstanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1866 bis 1882) Anton Bruckners gewaltige acht Symphonien (die neunte ist Bruchstück geblieben), Werke, die durch die Kraft ihres Ausdrucks und ihres zyklopischen Aufbaus überraschten und nur langsam sich gebührende Geltung verschaffen konnten. — In neuester Zeit hat dann Richard Strauß mit außergewöhnlichem Erfolge das Lisztsche Prinzip wieder aufgenommen und insofern ergänzt, als es für ihn überhaupt nichts mehr zu geben scheint, was nicht in Tönen so darstellbar wäre, daß es den gebildeten Hörer eben durch den

Ton von seiner Existenz und von der dichterischen Absicht überzeugt. Die Abwägung der hieraus resultierenden Fragen würde indessen zu Kontroversen führen, die das lebende Geschlecht kaum objektiv zu entscheiden vermag — die auch in einen Überblick über die geschichtliche Entwickelung der Kunstform nicht gehören. Der Zweck der vorstehenden Einleitung ist erfüllt, wenn dem Leser mit der Historie zugleich die Erscheinung selbst vom Gesichtspunkte allgemeiner Ästhetik aus zu klarem Bewußtsein kommt.

Symphonie Nr. 1 in C-Dur.

(Werk 21.)

Kein Geringerer als Robert Schumann gibt in seinen Niederschriften „Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein“*) ein vortreffliches Geleitwort für die Beurteilung Beethovens als Symphoniker unter besonderer Berücksichtigung seiner ersten Werke, indem er seinen Florestan sagen läßt: „Ja liebt ihn nur, liebt ihn so recht — aber vergeßt nicht, daß er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetischen Freiheit gelangte, und verehret seine nie rastende moralische Kraft. Sucht nicht das Abnorme an ihm heraus, geht auf den Grund des Schaffens zurück, beweist sein Genie nicht mit der letzten Symphonie, so Kühnes und Ungeheures sie ausspricht, was keine Zunge zuvor — ebensogut könnt ihr das mit der ersten oder mit der griechisch schlanken in B-Dur! Erhebt euch nicht über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt. Es ist nichts Halsbrechenderes als das, und

*) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 2472,3). Bd. I, Seite 29.

selbst der Talentlosere könnte euch im zweiten Moment der Begegnung die Maske beschämend abziehen."

Das sind sehr beherzigenswerte Worte aus dem Munde eines Großen, der neidlos und mit hingebender Verehrung zu dem größeren Genie emporblickte. — Als Ergänzung der Meinung Robert Schumanns nach geschichtlicher und ästhetischer Seite mögen hier noch zwei weitere autoritative Aussprüche über Beethovens Sonderstellung Wiedergabe finden; zunächst ein solcher von Ludwig Meinardus,*) der schreibt: „Nicht wie eine Pyramide, sondern vielmehr wie ein Hochgebirge, das eine Wasserscheide nach zwei Weltgegenden hin bildet, ragt Beethoven über sein Zeitalter empor. Genährt von den Einflüssen Händels und Bachs, befruchtet von dem Geiste Haydns und Mozarts, erfüllte Beethoven das Gesetz der reinen, schönen Form mit dem Lebensinhalte seines mystisch gerichteten, gewaltigen Gemüts. Und die Kunstgattungen, in denen er die ganze Lebensfülle seiner eigenartigen, unmittelbaren Ursprünglichkeit in den reichsten Strahlenbrechungen künstlerisch ausgestaltete, wurden zu ebensovielen Quellen, die sich ins Tal ergossen und der Nachwelt unversiegbare Labe darreichten." — Und Eduard Hanslick**), der Ästhetiker des Klassizismus, spricht sich folgendermaßen aus: „Wie Michelangelo in der bildenden Kunst, so brach Beethoven in der Musik zuerst rücksichtslos mit der Schule, und damit beginnt erst die im engeren Sinne moderne Kunst, die Herrschaft der Subjektivität."

Man wird sich diese Urteile namhafter Musikästhetiker immer zu vergegenwärtigen haben, wenn es sich um die Wertabwägung der beiden ersten Symphonien Beethovens

*) „Die deutsche Tonkunst", Leipzig 1888. Der Vergleich mit der Pyramide ist vom Denkmal auf Beethovens Grabe abgeleitet, das eine einfache Steinpyramide mit dem Namen des Meisters darstellt.

**) „Deutsche Tondichter", München 1887.

handelt. Gerade diesen zwei Werken ist schon so manches Unrecht widerfahren, seit Oulibischeff, der von einem Epigonentume Mozarts redet, bis zur Gegenwart, in der man die beiden Schöpfungen mehr als Bagatellsachen behandelt und geneigt ist, sie lediglich vom Standpunkte geschichtlicher Entwickelung gelten zu lassen. Das ist durchaus irrig und läßt auf die Verkennung wesentlicher innerer Momente schließen, die so recht eigentlich erst das Kunstwerk als solches ausmachen und durch ihre vergleichende Stellung neben andere Zeiterscheinungen ähnlicher Art ihre ihnen zukommende Position darlegen. Gewiß kann man, wie Ludwig Nohl will, in der ersten Symphonie Beethovens die Pinselführung eines Mozart erkennen, wie sich denn in jeder organischen Gliederung und normalen Entwickelung an den Endpunkten nach rückwärts und vorwärts der Zusammenhang mit dem vorhergehenden und folgenden nachweisen lassen wird. Und dennoch weht uns aus Beethovens symphonischen Erstlingswerken ein anderer Hauch entgegen, als der bislang gewohnte. Die Melancholie eines Mozart, die naive Daseinslust eines Haydn, ward durch vertiefte Gesichtspunkte ersetzt, diese Kunst steht auf der Grenzscheide zwischen lachendem Süden mit seiner langjährigen Einwirkung und dem ernsten Norden, der durch leichte Nebelschleier hindurch das gewaltige Haupt eines Sebastian Bach durchschimmern läßt. Freundliche Eindrücke überwiegen, sonnige Klarheit ruht über den meisten Partien; und darin wird man eine gewisse Ähnlichkeit mit dem überlieferten, bzw. herrschenden Stile erblicken können. Gleichwohl verrät sich in vielen Wendungen, in der Faktur des Ganzen, der Geist des großen, nach Eigenart und tiefer Individualität strebenden Meisters. Solch buntes Gedanken- und Farbenspiel, solch kaleidoskopartiger Wechsel der Bilder und Stimmungen dürfte in der ganzen bis dahin vorliegenden musikalischen Produktion nicht nachzuweisen sein. Es ist etwas Neues, Eigenartiges, Reizvolles, das hier mit dem Zauber erster Berührung wirkt. Die Fülle der Ge-

danken, die Mühelosigkeit ihrer Durcharbeitung, Umgestaltung bei stetem melodischen Flusse, die glänzenden Mittel des Ausdrucks müssen zunächst jedem auffallen, der sonder Voreingenommenheit dem Werke gegenübertritt. Es ist weniger die Technik der äußeren Geltendmachung künstlerischer Idee, als vielmehr diese selbst, das Material, die Kombination, die Vermittelung, die wir bewundern müssen. Die Kühnheit vieler Wendungen, die Geschlossenheit des ganzen Baus, seine Maße, seine Architektonik — das alles weist auf neue Bahnen hin. Was nützen angesichts solcher Tatsachen Hinweise auf Anklänge an Mozarts „Jupiter-Symphonie"? Sie können höchstens für die Genesis und ihren Prozeß von Interesse sein, nicht für die Ästhetik. Das Kunstwerk als Ganzes hat zu entscheiden, seine Einzelheiten kommen lediglich in Betracht, insoweit sie charakteristische Züge verleihen, Farben und Lichter verteilen. Das Charakteristische in Beethovens ersten Symphonien ist aber nicht nach rückwärts in den Resten einer Kultur zu suchen, aus der heraus sie geboren wurden, vielmehr in den deutlichen Fingerzeigen nach vorwärts auf eine neue Entwickelungs- und künstlerische Kulturphase zu. Und der Odem solch neuer, unerhörter Auffassung macht sich hier mit unabweisbarer Deutlichkeit geltend. — Carl Maria von Weber brachte der C-Dur-Symphonie Beethovens glühende Verehrung entgegen; er nannte sie eine „feurig strömende" und hat damit als halber Zeitgenosse die Eigenart des Werkes, den Geist, der in ihm pulst, sehr richtig erkannt. Das war das Agens, das keines der bisherigen symphonischen Orchesterwerke umschloß, das hier zum ersten Male mit elementarer, zwingender Kraft sich Geltung zu verschaffen suchte — der typisch Beethovensche Geist, wie wir ihn in steter Kräftezunahme und Kühnheit seines Anflugs durch alle Symphonien bis zum göttlichen Schlußwerke, der Neunten, verfolgen können.

Die Vorgeschichte der C-Dur-Symphonie in ihren rein äußerlichen Daten bietet verhältnismäßig wenig Tatsächliches.

Bereits in den Jahren 1794 und 1795, während seiner Studienzeit bei Johann Georg Albrechtsberger, dem geschätzten Wiener Theorielehrer und Komponisten, trug sich der damals vierundzwanzigjährige Ludwig van Beethoven mit dem Plane, eine Symphonie zu schreiben. Wir besitzen aus jenem Lebensabschnitte Aufzeichnungen, Skizzen und Bruchstücke, die starke Ähnlichkeit mit Themen des Werkes 21 zeigen, ohne daß man deren Verwendung direkt nachzuweisen vermöchte. Die C-Dur-Symphonie wurde wahrscheinlich im Jahre 1799, spätestens im Januar oder Februar 1800 fertiggestellt. Ihre erste Aufführung fand zusammen mit dem zu nicht minder großer Berühmtheit gelangten Sextette (Werk 20) am 2. April 1800 statt. Gemeinschaftlich, wie die beiden Werke mit ihren Zahlen beieinander stehen, traten sie auch in die Öffentlichkeit hinaus. Ihr Eindruck muß kein außergewöhnlicher gewesen sein, da wir über den Verlauf der Uraufführung so gut wie keine Kunde besitzen. In Wien war man um jene Zeit in musikalischen Dingen nicht nur arg verwöhnt, die leitenden und tonangebenden Kreise zeigten sich auch bestrebt, das eigene Geltungsgebiet durch keinerlei Einbruch gefährden zu lassen. Diese Selbstsucht im Verein mit dem nicht allzu weit reichenden Blick mag denn wohl der Grund dafür gewesen sein, daß niemand die latenten wie auch die sich offenbarenden Kräfte erkannte, wie sie hier bereits aufgespeichert ruhten. Aber auch der orchestrale Aufbau hätte gegenüber den bisherigen musikalischen Erscheinungen auffallen müssen durch die zielbewußte Selbständigkeit und Großzügigkeit der Anordnung. Das Orchester war vollbesetzt, neben den Streichinstrumenten und der doppelt besetzten Vierergruppe der Holzbläser waren zwei Hörner, zwei Trompeten (in C) und Pauken in Aktion. Den Instrumenten fiel nicht die gebräuchliche Gruppenrolle zu, sie zeigten das Charakteristische ihres Klangs im solistischen Eingreifen, anders wie bei Haydn und Mozart, zum Teil auf orchestralem Untergrunde in meisterhafter Schärfe und

Plastik, die Instrumentierung bot der Individualität der einzelnen Mitwirkenden reiche Gelegenheit, sich zur Geltung zu bringen, ohne daß, wie bei Haydn, die Selbständigkeit des Gedankens sich dem Instrumente untergeordnet hätte, vielmehr in freier, genialer Anordnung von großen Gesichtspunkten aus. Das erkannte man indessen nicht, und es hat lange Zeit gewährt, bis die Bedeutung Beethovens bei seinen Zeitgenossen einer auch nur annähernd gebührenden Würdigung begegnete.

Das Bild, das die Symphonie als tönendes Ganze entwirft, zeigt frische Farben von ungewöhnlicher Leuchtkraft. Die Empfindung des Angenehmen, Erfreulichen, Geistvollen überwiegt, obwohl sich auch Stellen anfinden, von denen wir uns plötzlich umdüstert fühlen, als wenn dunkles, gefahrdrohendes Gewölk vor den belleuchtenden Sonnenball träte. Der Grundzug ist die Heiterkeit, gewonnen aus einer gesunden Natur- und Daseinsfreude, allein durch eine weit kräftigere, selbständigere Individualität in Töne umgeformt, als beispielsweise bei Joseph Haydn. Dem Frohsinn mischen sich Scherz und das Bewußtsein schöpferischer Kraft unter. Überall bewahren künstlerisches Feingefühl und richtige Werbemessung jener verfügbaren Kräfte vor der Ausgelassenheit. Ernste, weihevolle Stimmungen kompensieren den Überschuß frohen Lebenselements, so namentlich in dem wundervollen, langsamen Mittelsatze (Andante cantabile con moto), in dem der Hauch stiller Nacht weht und der funkelnde Sternenhimmel sein Riesenzelt über uns ausspannt; hier waltet die feierliche Stimmung eines Menschenherzens, das sich mit seinen Gefühlen über die schlummernde, träumende Erde hinwegschwingt zu dem „lieben Vater überm Sternenzelt". Da wirkt alles so weihevoll und groß, so natürlich und zum Miterleben zwingend, wie bei keinem der Meister zuvor — eine Tonsprache, die Beethoven zum ersten Male redete, zugleich ein wohltuender Ruhepunkt in der Äußerung und Betätigung überschäumender Lebensfreude, ein ernstes Be-

sinnen auf jene Welt, aus der Lebenskräfte und -freude kamen, um wieder in sie zurückzuströmen. Im übrigen wird das Werk getragen von üppig quellender Kraft im Verein mit naiver Daseinslust, im Ausdrucke bald harmloser Fröhlichkeit, bald auch dem Scherze und sprühender Heiterkeit sich zuwendend. Aus derselben Grundstimmung heraus tritt uns das Träumerische, die stille Schwärmerei des Andante entgegen; die offene, reine und edle Menschennatur, wie sie sich in Beethovens C-Dur-Symphonie so lauter offenbart, zeigt lebhafte, warme Empfindung für jeden schöngeistigen Eindruck, sie ist selbst eine Kette inniger, herzlicher Stimmungen, von denen eine die andere ablöst: sie fühlt sich froh unter fröhlichen Einflüssen, zu stummer Schwärmerei und insichgekehrter Betrachtung veranlaßt in Augenblicken stiller Weihe, im Angesicht des Unendlichen und der Ewigkeit. Aber vor solch gewaltigen Eindrücken gewahren wir sie nicht im Staube der Erde vergehend, sondern verwandt, wenn auch nur als winziges Teilchen jenes Weltenodems und Weltengeistes. Großherzig umschließt sie alles, das vom idealen Standpunkte als Ausfluß der Schönheit Interesse für sie hat. Wir nennen das den großen Humor des Lebens, der das Leben und Sein in allen Tiefen, in seiner Größe wie in seiner Kleinheit mit des Dichters liebender Seele umfaßt. Von ihm durchsättigt ist Beethovens ganzes Schaffen, man darf nur dem Begriffe des Humors nichts von der alltäglichen Auffassung beimischen — von ihm und von der innigsten Liebe für die Natur. Auf die letzte Eigenschaft wird die Darstellung der weiteren Entwickelung Beethovens als Symphoniker immer eindringlicher hinzuweisen haben; den Höhepunkt nach dieser Richtung hin bildet seine Pastoral-Symphonie als das Hohelied von der Natur. Mit seiner späteren inneren Vereinsamung durch Eintritt eines bis zu völliger Taubheit sich steigernden Gehörleidens ging Beethovens Absonderung von den Menschen und sein Verwachsen und Verschmelzen mit der Natur Hand in Hand. Hier fand

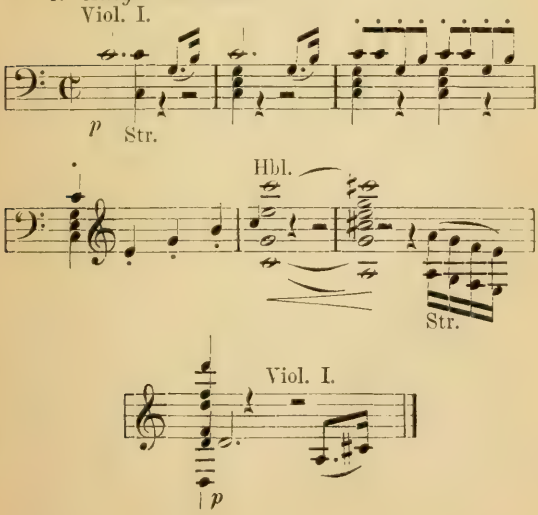
er alles rein und unverfälscht vor, was ihn zu bewegen, zu erheben und zu erschüttern vermochte; er richtete sein weiches Herz mit seiner Gefühlswelt, seine Phantasie mit ihrer starken Vorstellungskraft nach dem großen Pulsschlage der in der Natur fluktuierenden Ewigkeit, den Menschentreiben und -hasten so leicht zu übertönen vermögen. Und ihr Odem weht uns aus den tönenden Offenbarungen so klar und rein entgegen, daß wir uns durch jede neue Vermittelung wunderſam berührt fühlen müſſen, ſofern überhaupt die Fähigkeit vorliegt, den tiefſten Problemen des Daſeins nachzugehen und von ſich ſelbſt inſofern abzuſehen, als man das ſtill wirkende und in uns webende Ewige zur alleinigen Geltung kommen läßt.

Eine kurze Einleitung (Adagio molto, $^1/_8 = 88$) kündet den Hauptſatz an, ein bei aller Knappheit und Gedrängtheit verheißungsvolles Präludium, das unter des alten Gellius Motto zu ſtehen ſcheint: „Introite, nam et heic Dii sunt!“ — „Tretet ein, denn auch hier iſt Gott!“ — Ein Exposé, das „Kraft und Lebensluſt“ ankündigt. Holzbläſer und Hörner ſetzen ſtraff (forte) auf dem Überleitungsakkorde zur Unterdominante von C-Dur (F), dann zur Oberdominante (G) ein, das pizzicato der Streicher gibt der energiſchen Diktion noch mehr Rückhalt. Selbſtbewußt ſehen wir dann die Kraft beim crescendo des dritten Taktes am Werke, im vierten iſt das ganze Orcheſter mit Trompeten und Pauken zur Äußerung einberufen. Den vier Takten farbenfrohen, ritterlichen Gepräges folgt ein gleichlanges, mehr lyriſches Intermezzo als Gegenpart; wir finden die Geigen bei einer ſanft auf und nieder wogenden Achtel- und Sechzehntelfigur, welche die Holzbläſer teils notengetreu, teils in der Vergrößerung aufnehmen. Der achte Takt der Einleitung bringt ein neues crescendo, das in markigen, zwiſchen Streichern und Bläſern korreſpondierenden Schlägen ausläuft, die zu ſagen ſcheinen: „Beiſammen ſind wir! Fanget an!“ — Der Wechſel zwiſchen energiſcher Kraft-

äußerung und lyrischer Stimmung als den beiden Hauptmomenten der Symphonie verkürzt sich im Drange einer beschleunigten, dem Höhepunkte zustrebenden Diktion nur noch auf einzelne Takte, anstatt wie im Eingange auf die viertaktige Periode. Die angesammelten Kräfte erheischen gebieterisch die ihrem Wesen und Gehalte entsprechende, lebhafte Betätigung; kurz entschlossen benutzen die Streicher die langgehaltenen Dominantakkorde der Bläser, um sich (Sechzehntel und Zweiunddreißigstel) in das schnell pulsierende Zeitmaß des Hauptsatzes zu stürzen.

Das Allegro con brio ($\frac{1}{2} = 112$) bringt gleich im Beginn auf der Grundtonart (C) das von Lebens- und Tatenkraft strotzende erste Thema:

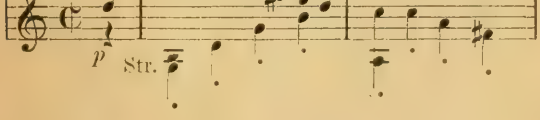
1. *Allegro con brio.*

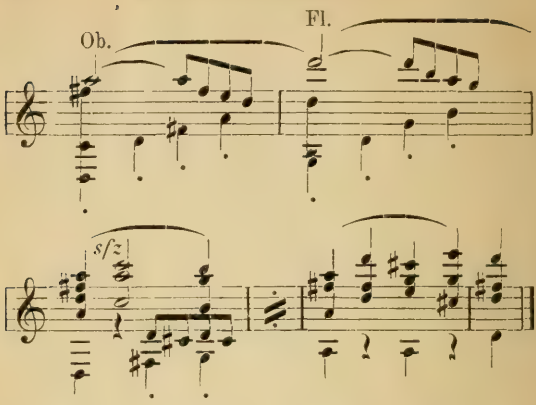


Der Rhythmus zeigt hier wieder so recht seine Bedeutung als belebendes Hauptelement und Rückgrat der Musik. Die ersten Violinen drängen auf der Tonika C, die von den übrigen Streichern im Beginn eines jeden Taktes auf ihrem Dreiklange mit großer Bestimmtheit betont wird, in ihrer Energie durch die punktierte Note und durch die Verkürzung dieses Motivs im dritten Takte, zur Äußerung, die Situation gewinnt durch sie den Charakter des Ungeduldigen. Da treten die Holzbläser den emporstrebenden Geigen gleichsam mit einem sanften Veto in breiten Akkorden (1, Takt 5, 6) entgegen und lenken die überschäumenden Wogen in ruhigem Übergange einem neuen Bette zu. Kräfte solch ungestümer Art bedürfen der Zügelung; somit ist gleich im Beginn innerhalb der Instrumentengruppen der wirkungsvolle Gegensatz geschaffen. Die Streicher scheinen ob dieses unerwarteten Eingriffs, der ihr übersprudelndes Temperament mäßigt, stutzig, mutwillig und keck versuchen sie in erregtem Absturze (1, Takt 6) sich von neuem zu uneingeschränkter Geltung zu bringen. Die ganze Schilderung von Beispiel 1 wiederholt sich auf D-Moll, nur daß hier beim Übergang nach der Dominante von C zu den Holzbläsern noch die Hörner als verstärktes Aufgebot treten, während der ganze Streicherkörper die Vermittelung von D-Moll zur Dominanttonart mit einem stark anschwellenden unisono-Triller auf dem C nach H hinab betont und gleichsam damit ausspricht, daß er sich die bislang von den Holzbläsern beliebte Eindämmung und Ablenkung seines schäumend dahinbrausenden Melodienstromes weiterhin nicht mehr gefallen lassen will. Wieder drängt er auf der Dominante G in der Nachbildung (Sequenz) des Thema 1 stürmisch empor und sammelt, seine Widersacher überzeugend, das ganze Orchester um sich, das nach vier fortissimo-Schlägen in den Strudel der lebhaften Äußerung mit hineingerissen wird. Mit fast verheerender Kraft, voll jugendlichen Ungestüms stürzt nunmehr alles zu Tal. In der Tat: Das Bild von dem wasserreichen

Gebirgsbache, der seinen Lauf Hemmendes mit natürlicher Urkraft leicht überwindet und sich das Bett selbst wählt, findet hier glücklichste Anwendung. Zu der frei behandelten Weise des Thema 1, in den Violinen, von den Holzbläsern abgelöst, gesellen sich die fiebernden Pulsschläge der Begleitachtel in Bratschen, Violoncellen und Kontrabässen (später auch in den Geigen). Wir haben das Gefühl, daß ein der natürlichen Freiheit sich entgegenstellendes Hemmnis beseitigt ist und nunmehr sich eine staunenswerte Kraft in ihrem vollen Umfange auf das Lebens- und Wirkensfreudige hin betätigt. Immer schneller wird der Pulsschlag, immer bacchantischer die Lust; die Achtel des Beispiel 1, Takt 3 zeigen sich in ebenmäßiger Steigerung begriffen. Nicht mehr als Gegner, sondern als Versöhnte, miteinander Korrespondierende und sich gegenseitig Unterstützende stehen die beiden großen Gruppen der Streicher und Holzbläser da, eine jede mit gleich freudiger Aktionsbereitschaft in den Jubel einfallend. Blechbläser und Pauken setzen die starken Lichter auf.

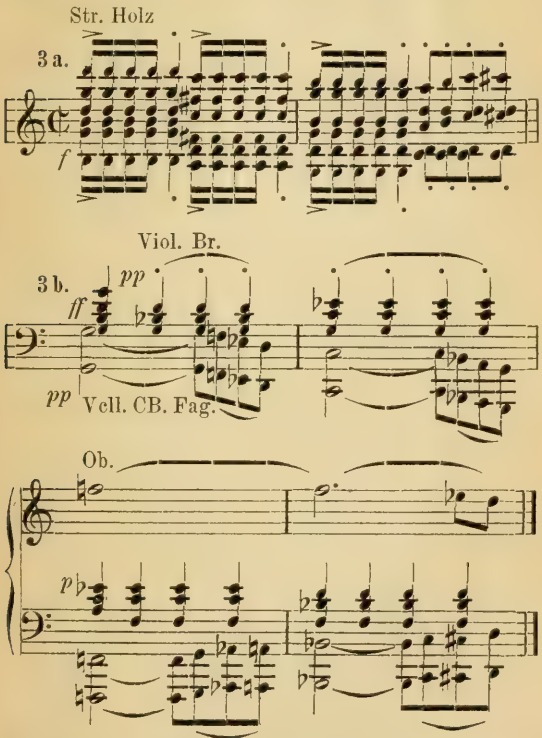
Ohne sonderliche Umstände faßt Beethoven, auf der Tonart der Oberdominante G angelangt, das Seitenthema (zweites Thema) beim Schopfe und stellt es mit seiner zarten, graziösen Gliederung der massigen Wirkung des ganzen Orchesteraufgebots gegenüber:





Damit ist ein Gegensatz von überraschender Wirkung geschaffen, dessen volle Geltung naturgemäß von der Plastik orchestraler Darstellung durch den Dirigenten abhängt. Auch hier gilt die alte Regel, daß die Plastik erst aus einer gesunden (nicht übertriebenen) Betonung gegensätzlicher Momente voll gewonnen wird. Was für alle Künste, in Sonderheit für die Malerei gilt, findet nicht minder auf die Tonmalerei mit den Mitteln orchestraler Farben Anwendung. Der Komponist bestimmt die Mischungen; wie sie aufgetragen werden, ist Sache des Dirigenten. Der liebliche Wechsel des zweiten Themas innerhalb der Instrumente erhellt aus Beispiel 2 zur Genüge. Bei der Wiederholung stellen sich die beiden Gruppen der ersten und zweiten Geiger der Flöte und Oboe gegenüber, das behagliche Frage- und Antwortspiel spinnt sich weiter fort. Es ist, als hätten sie sich viel zu sagen, ihre Mitteilsamkeit zeigt sich schier unerschöpflich. Das übrige Orchester bricht sichtlich amüsiert über den Austausch an seinem Schlusse in ein so herzliches Lachen aus,

daß es mit ihm die ganze Zuhörerschaft anzustecken scheint (siehe Beispiel 3ª):



Wie sonnig und schön ist das alles! Welch eine selige Lust am Leben und Dasein offenbart sich Schritt für Schritt!

In der Tat findet man in dieser Stelle ein leidlich getreues Gegenstück zu Mozarts „Jupiter-Symphonie", wie auch schon das Thema 2 in seiner Anlage auf Wolfgang Amadeus hinweist. Beethoven mag sich dessen bewußt gewesen sein; die weitere Behandlung des Stoffes führt wenigstens zu der Annahme, als habe er sich selbst und seine vertiefte Ideenwelt der Historie mit ihrer letzten Kultur gegenüberstellen und etwa sagen wollen: „Meint ihr vielleicht, ich könnte nicht schon hier in meinem symphonischen Erstlingswerke zeigen, wie ich das Walten des Weltengeistes und seiner Lebenskräfte auffasse? Was ich euch eben im Spiegel des Frohsinns einer mir überkommenen Kunstanschauung wies, sollt ihr nunmehr im Schatten der Auffassung, in der Herbheit und Größe der Gestaltung erblicken, die im Grunde meines Herzens schlummert!" — Aus dem frohen G-Dur (fortissimo) wendet sich plötzlich (siehe Notenbeispiel 3[b]) die Schilderung im pianissimo dem düsteren G-Moll zu, Bässe und Violoncelle, im Anfang noch vom Fagott mit seinem hohlen, fast klagenden Klange unterstützt, nehmen in der Tiefe leise, wie warnend, fast drohend, das Thema 2 auf, indessen die übrigen Streicher in Vierteln auf der Begleitharmonie sich bewegen. Das ist der Schatten der düsteren Wolke, die über die lachende Frühlingsflur gleitet! Das ist das Grauen, das uns befällt, wenn wir durch das Schicksal jäh vor das umdüsterte Leben gestellt werden, das wir bisher nur im Frieden leuchtenden Farbenglanzes schauten! Und wie wir ängstlich den Augenblick herbeisehnen, in dem das freundliche Sonnenlicht von düsterem Wolkenschleier befreit, die fahle Beleuchtung in strahlende verwandelt wird und alles in den alten Schein hüllt, so sinnen hier im Beispiel 3[b] die Bässe wie in dumpfem Brüten über dem Thema 2 ratlos, wie sie aus dieser neuen, unerwartet ihnen zugewiesenen Situation den Ausweg finden könnten. Da erbebt plötzlich tröstend, verklärt und wie aus reiner Höhe herabklingend, die Oboe im piano ihre Stimme (3[b], Takt 3, 4). Ein Lichtstrahl

fällt in die Finsternis, zeigt den ängstlich Suchenden und Tastenden den rechten Weg und führt sie wieder empor zur reinen Lebensfreude. — Das kurze Intermezzo sondert allein schon die erste Symphonie Beethovens von allem ab, das bis dahin niedergeschrieben und erklungen war, es zeigt den Meister in seiner charakteristischen Individualität auf der Bahn, die ihn zu unerreichten Höhen führte. Nie hatte es bis dahin ein Tondichter gewagt, so Unerhörtes gegeneinander aufzutürmen, so kühne Kontraste zu schaffen. Niemand verfügte über den Blick, der das Verwandtschaftliche innerhalb der Gegensätze so klar erkannte und der Entdeckung kongenial in tönende Formen zu bringen verstand ... Schnell erreicht die Diktion wieder die feurige Lebhaftigkeit. Allein von dem sinnenden, fast grüblerischen Ernste ist ein Hauch zurückgeblieben, er zeigt seinen Einfluß in den starr dastehenden Halbschlägen (sforzando) inmitten lebendigen Flusses am Schlusse des ersten Teils als bedeutsamer Faktor für die Abwägung und Regulierung der Kräfte, für die Verteilung der Lichter, denen er sich nunmehr als Schatten entgegenstellt; er leitet auch in großen, wuchtenden Schritten auf der Dominant-Tonart nach abwärts die Wiederholung des ersten, bzw. den zweiten Teil des Allegro con brio ein.

Der Durchführungssatz ruht zunächst auf Thema 1, Takt 3 mit den unablässig hüpfenden und drängenden Achteln, denen sich vornehmlich die Holzbläser halb beruhigend, halb abwägend und kritisierend entgegenstellen. Weiterhin bezieht die Durchführung den Takt 4 des Thema 1 in ihren Bereich (C-Moll). Dumpf grollend steigen zum Tremolo der zweiten Geigen und Bratschen die Viertel empor gleich Kräften, über deren Zweckbestimmung zum Guten oder Schlimmen der Dichter mit sich selbst nicht völlig im klaren ist. Auch Thema 2 erscheint in der Veränderung und Umkehrung kurz vor dem Übergange nach Es-Dur. Was will das alles? Wieder jenes Tasten und Suchen, wieder das Sehnen nach dem gütigen Lichtstrahle, der den aus dem Dunkel führenden

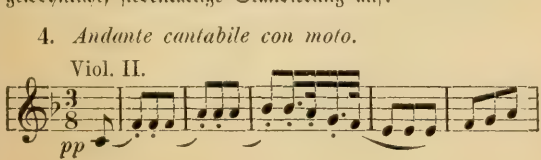
Pfad weisen soll! Der Ansatz zum Thema 1 (Takt 1) jagt zu den Achteln der Geigen über Fagott, Oboe und Flöte ängstlich dahin, wie klagend antworten darauf die Holzbläser, während die Streicher das Motiv von neuem aufnehmen. Endlich fassen die Saiteninstrumente den kühnen Entschluß (fortissimo-Aufstieg in Achteln), mit ihrer Energie die Ratlosigkeit zu beenden. Zwar klagen die Holzbläser und scheinen das Fruchtlose des Versuchs vorzustellen; allein die maßgebenderen Kollegen haben zu dem ihnen noch erinnerlichen Motive (1, Takt 1), unter dessen Führung sie vorhin unsicher hin und her tasteten, auch den kraftvollen Sechzehntel-Anlauf (1, Takt 6) wiedergefunden. Dieser bescheidet denn willenskräftig die Holzbläser zum Sinnen; und sie gewinnen den erlösenden Dominantabgang in Halben, der zur Reprise des Thema 1 führt. — Auch in dieser ersten Durchführung waltet der typisch Beethovensche Geist, er weist deutlich genug auf die spätere, volle Offenbarung hin.

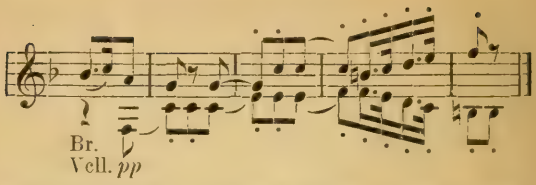
Bei der Rückkehr des Thema 1 ist das ganze Orchester beteiligt; die Überleitung zum Thema 2 indessen weicht von der im ersten Teile des Satzes beliebten ab. Holzbläser und Hörner modulieren, in kühnen Übergängen D-Moll, F-Dur, G-Dur, A-Moll, B-Dur, C-Dur, D-Moll, F-Dur, G-Dur im Sekundenfortschritt ansteigend, auf halbtaktigen Einschnitten, in welche die Streicher bei sehr energischem crescendo mit bestimmter Direktionsabsicht den Sechzehntellauf aus Beispiel 1, Takt 6 einstreuen, bis sich endlich auf der Dominante G alle beisammen finden, um rite zum Thema 2 in der Grundtonart (C-Dur) überzuleiten. Da ist nun, von kleinen instrumentalen Verstärkungen abgesehen, beinahe dieselbe Anordnung festgehalten wie im ersten Teile. Wir begegnen wiederum dem „Mozartischen" Lachen mit seiner fröhlichen Ausgelassenheit (3^a), der das düstere Beethovensche Sinnen (3^b) gegenübersteht. An der Befreiungstat vom Druck bedrohlicher Schatten beteiligen sich diesmal neben der Oboe auch Klarinette und Fagott. Die somit wesentlich

verstärkten Hilfstruppen, schon in ihrer Klangmischung stark verändert gegen die erste Schilderung, leiten das Ganze auf die breite Basis der gesunden Koda (Schlußteil) über. Sehr beherzt greift der Aufschlag aus dem ersten Thema (1, Takt 1), später der Anstieg desselben Themas (1, Takt 4) ein, um die Schlußstimmung zu schaffen. Vergessen ist im Jubel echter, lichter Lebensfreude alles, was als Schatten über die von milder Sonne bestrahlten, farbensatten Gefilde huschte. Unablässig pochen die Achtel des Themas 1, Takt 3, der Pulsschlag des ganzen Orchesters ist außerordentlich gesteigert, der Aufstieg im 4. Takt des Thema 1 wird zur glänzenden Fanfare, in welcher der Satz sieghaft ausklingt. —

Die Bedeutung des Andante cantabile con moto ($^1/_8 = 120$) ist bereits oben gestreift worden. Trotz des intimen Charakters und der weltentrückten Traumhaftigkeit seiner Stimmung duldet der Satz keine Verschleppung in der Richtung auf das Sentimentale hin, er verlangt vielmehr, wie schon die Bezeichnung von 120 für das Achtel des $^3/_8$-Taktes nach Mälzels Metronom erkennen läßt, jenes leise, feierlich gehaltene aber doch bewegliche Vorwärtsschreiten, das die leichtbeschwingte Seele verlangt, wenn sie sich in stiller Betrachtung zu den Sternen emporhebt. Es ist die veredelte Lebens- und Daseinsfreude, die sich vom irdischen Glücke mit seinen Gaben abwendet, im gestirnten Nachthimmel das Symbol der Ewigkeit, der Unendlichkeit erblickt und hellseherisch jene Fäden erkennt, die von Gott zur Erde mit ihren Menschen herabführen. — Das Hauptthema fällt schon in seiner äußeren Anordnung durch die ungewöhnliche, siebentaktige Skandierung auf:

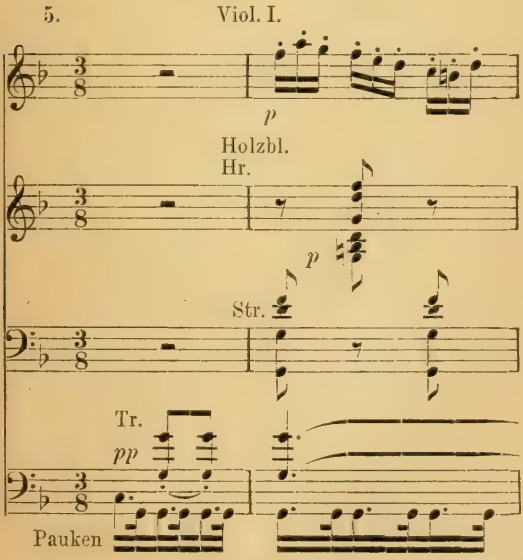
4. *Andante cantabile con moto.*



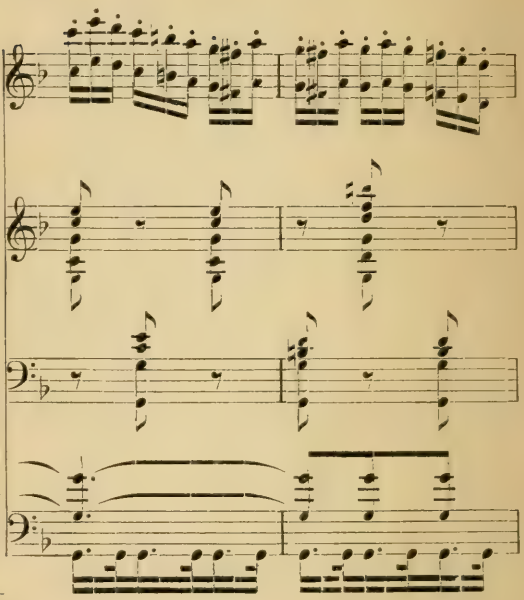


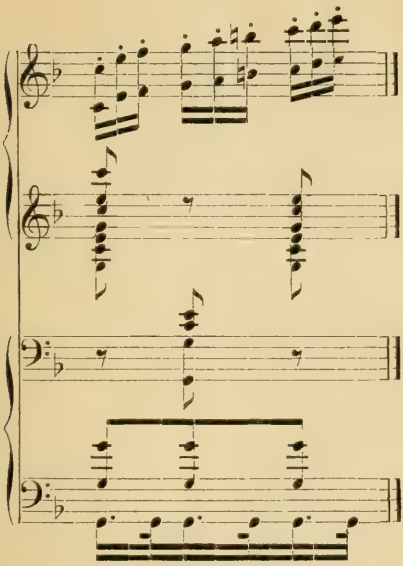
Seine Eigenart ist der gemächliche Fortschritt und das lebensvolle Zielbewußtsein, wie es besonders sinnfällig bei den punktierten Sechzehnteln des vierten Taktes in die Erscheinung tritt. Es ist derselbe Grundzug, wie im Thema 1, Takt 1, hier aber auf die feierliche Situation abgestimmt: der naive Mensch, der, mit starker Individualität und warmherziger Empfänglichkeit begabt, nun in vertieftem Sinnen und Nachdenken, durch kein äußerliches Moment von der Stimme seines reichen Innern abgelenkt, zu den Wundern einer anderen Sphäre aufschaut und, innigen Mitgefühls voll, in deren Betrachtung aufgeht. — Thema 4 leitet über eine gleichfalls siebentaktige, fugierte Durchführung zur breitausströmenden Wiederholung, die in eine klangfrohe, gleichwohl schwärmerisch angehauchte Betrachtung auf der Dominante C ausläuft. Auch hierin ähnelt die Struktur der des ersten Satzes: Die latenten Kräfte werden einzeln geweckt und herbeigerufen, um sich gemeinsam an der Äußerung zu beteiligen. Das motivisch kurze Seitenthema trägt im Anfang etwas Zögerndes, Fragendes zur Schau: „Ist das alles möglich? Wölbt sich der Himmel so unendlich über mir, sind die Sterne so weit und so viel? Wie faß' ich dich ganz, du Ewigkeit?!" — Die geheimsten geistigen und seelischen Kräfte, die im Betrachtenden auf und nieder steigen, vermitteln ihm das Verstehen und das Gefühl des Nahverwandten. Ist er nicht selbst ein Teil jenes All'? Lebt und wirkt der Gottheit Odem nicht in ihm selbst? Kann er auch vom Pilgergange des Erdendaseins aus nur mit

menschlichem Auge erkennen, so durchrieselt doch eine Ahnung von der Lösung jener großen Weltenrätsel sein Inneres, vermischt sich menschlich-individuelle Vorstellung von der Unendlichkeit mit dem Hauche ihres wahren Wesens. Von der Betonung des Ich auf den punktierten Sechzehnteln des Beispiels 4, Takt 4, wendet sich die Darstellung dem großen, fast übergewaltigen Eindrucke in vermenschlichter Form zu, der nur leise wie durch sich selbst redet, aber in dieser stillen Predigt zu den Sternen emporhebt:



Fl. Viol. I.



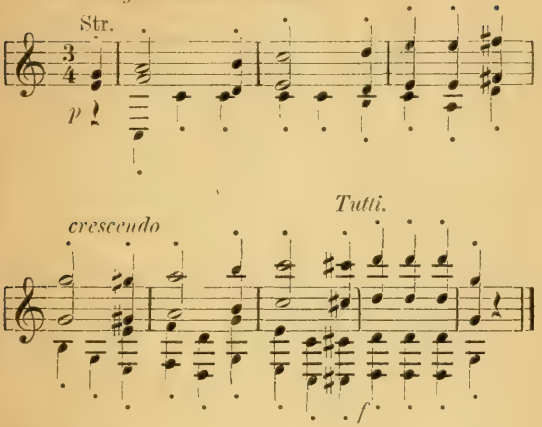


Die Pauke weist in ihren scharfstakkierten pianissimo-Schlägen auf dem G in der Tiefe als Orgelpunkt auf den Pulsschlag des in Gedanken versunkenen Dichters hin, gleich einem sanften Lichtschimmer deuten die Trompeten pianissimo das G in der Mittellage an; die leichtgestoßenen Sextolen der ersten Geigen, denen sich bald die Flöte hinzugesellt, erinnern an das Flimmern und Funkeln der Sterne, während die zwischen Streichern und Bläsern wechselnden, leisen Akkorde dem Flügelschlage der Nacht gleichen, die zwischen den beiden Welten des Traumverlorenen dahinrauscht.

Im Beginn des zweiten Teiles steht das fragende Seitenthema: Eine kurze Rückkehr zum dichterischen Ich, das, wie die pochenden fortissimo-Akkorde im Rhythmus von 4, Takt 4 beweisen, stolze Freude empfindet über die Möglichkeit, so nahe zum Ewigen sich aufzuschwingen und in seinem Anblicke neue Kräfte für das Erdendasein zu gewinnen. Und auf dem Höhepunkte dieses Glückgefühls muß der echte Mensch sich dankbar des großen Gebers erinnern, der ihn solcher Gnade teilhaftig werden ließ. Drum kehrt denn die Darstellung bald zum ersten Thema (4) zurück. Wieder stimmen es die zweiten Violinen an, aber in den Violoncellen rankt sich eine bewegliche Sechzehntelfigur als Ausdruck herzlicher Lebensfreude um die Weise. Erscheint nicht das Dasein erst so recht lebenswert im Aufblicke zur Ewigkeit, von der es kam und in die es wieder zurückkehrt? Nur wer die beiden großen Pole erkennt, zwischen denen sich alles menschliche Wirken und Schaffen, Dichten und Trachten bewegt, leiht ihm damit Inhalt und Wert. — Im weiteren Verlaufe entpuppt sich auch das Seitenthema immer deutlicher als ein Bruchstück des ersten (4). Wie natürlich! Kann menschliches Sein und Denken aus dem Rahmen dessen heraustreten, das ihn schuf? So schmelzen sie zusammen, die beiden großen Mächte, das Göttliche in der Natur und das Göttliche im reinen Menschenherzen. Sie feiern ein stilles Fest der Vermählung, und der Schluß des Satzes klingt aus in ein langes „Amen!"

Nach solchen Festen der Seele wird der Mensch erst wieder so recht empfänglich für die Feste irdischer Daseinsfreude. Neue Kräfte beleben sein Inneres. Das Menuett, ein Allegro molto e vivace ($^3_4 = 108$), setzt höchst lebhaft, fast stürmisch und unersättlich empordringend mit seinem frischen Thema ein:

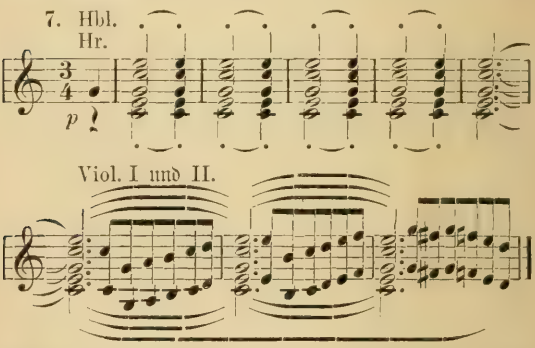
6. *Allegro molto e vivace.*



Ein Blick auf die Form und den Inhalt des Beispiel 6 belehrt, daß die Bezeichnung „Menuett", wie sie auf die bei Haydn noch gebräuchliche Tanzform hinweist, hier rein äußerliche Benennung wird. Denn von einem tanzartigen Charakter kann keine Rede sein, die Grenzlinien sind weit über das überlieferte Niveau hinausgezogen worden, der Gesichtskreis wurde wesentlich erweitert auf die Selbständigkeit der einzelnen Sätze innerhalb der großen symphonischen Form zu. Daß Beethoven auch echte Menuetts geben konnte, hat er später bewiesen; seine achte Symphonie (Werk 93) enthält, wie wir sehen werden, einen „verklärten Dittersdorf", eine wunderliebliche Idylle aus altwienerischer Musikantenzeit. Wenn der Meister solchen „Befähigungsnachweis" erst in einem seiner letzten symphonischen Werke lieferte, so geschah es wohl, weil ihm im Anfange seines orchestralen Schaffens weniger daran lag, Vorhandenes auch seinerseits zu bestätigen,

vielmehr Neues zu gestalten. — Hier in diesem sogenannten Menuett sprudelt und schäumt alles über. Im piano beginnend, steigert sich die Diktion jäh im Rahmen der acht Takte des Themas (6) zum forte, wie eine Lawine gewinnt sie in der Entwickelung an Kraft. Die Durchführung wendet sich einzelnen Teilen des Themas 6 zu und streut zwischen die Äußerung starker Affekte manche geistvolle Bemerkung. Von eigenartig schöner Wirkung ist der erste Übergang zur Weise 6 mit dem Emporddrängen auf den zwei Noten ihres Einsatzes, bis sie die rechte Höhe erreicht. Dort strömen die Tonfluten entfesselt dahin. Auch im Nachworte finden sich trotzige und kühne sforzati verborgen, die ebenso den Eigenwillen, wie den Willen zu eigenem, individuell Empfundenen offenbaren.

Daneben steht als Gegenstück das breit ausholende, stillbehagliche Trio:



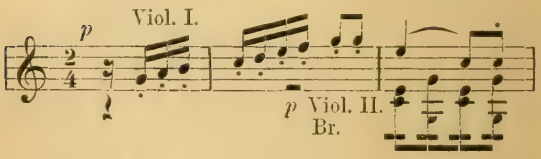
Welch ein wirkungsvoller Kontrast! Welch großer, echter Humor! Von einer eigentlichen Melodik ist nichts zu entdecken, alles ward auf das Maß größtmöglicher Einfachheit zurückgedrängt, um gerade hier so urwüchsig und elementar

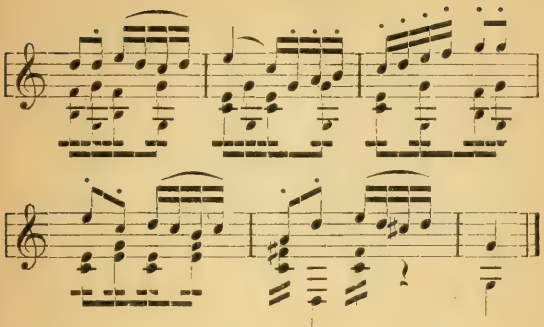
sich auszunehmen. Breiter Harmonienwechsel mit kadenzartiger, einfacher Ausschmückung! Den sanften, trochäischen (– ⏑) Akkorden der Holzbläser (ohne Flöten) und Hörner steht auf der ruhenden Harmonie als belebendes Element der leichtbeschwingte Aufstieg der Geigen zur Seite. Auf diesem Wechsel, diesem Frage- und Antwortspiel bezw. gemeinsamen Zusammenwirken beider Momente beruht die heitere Größe des Satzes, die zarteste, sorgfältigste Abtönung namentlich im zweiten Teile beim Übergange (pianissimo der Klarinetten, Hörner und Geigen) erheischt. Der Schluß bringt Thema 7 wieder, diesmal in kräftiger Farbengebung als Überleitung zu der sich hier anschließenden Wiederholung des Menuetts.

Der letzte Satz wählte die Haydnsche Rondoform und überläßt sich ganz dem naiven Scherze eines kindlichen Gemüts. In dieser Hinsicht steht er hinter den übrigen drei Sätzen einigermaßen zurück; er galt von jeher als Klippe, an der das ganze Werk scheiterte, weil man dem Schluß-Allegro die Bedeutung absprach. Selbst neuere Forscher, die den Werde- und Entwicklungsgang Beethovens als Symphoniker abgeschlossen überblicken, die darum durch Historie und Logik der Genesis anders belehrt sein mußten, weisen dem Satze einen Platz hinter den Schlußsätzen aller Klaviersonaten vor der Entstehungszeit der ersten Symphonie an und Hektor Berlioz bezeichnete seinen Inhalt kurzweg als „tändische Musik". Allein dieses Allegro molto e vivace ($^1/_2 = 88$) steht dennoch innerlich wie äußerlich in richtigen Proportionen zum Ganzen, es paßt sich seinem Gefüge durchaus an: Wir sahen in der Symphonie die Lebenskräfte in ihrer Betätigung auf das zielbewußte, energische Handeln hin (1. Satz), bereit und geeignet, auch Hindernisse ernsterer Art zu beseitigen; weiter gewahrten wir, wie aus jener Betätigung das Bedürfnis entstand, das Weltall zu umspannen und in seiner Betrachtung die Unendlichkeit zu erkennen (2. Satz). Endlich finden wir nach dieser Ablenkung die Kräfte wieder frisch in Tätigkeit, mit verdoppelter Energie auf das Ziel an-

strebend (Menuett), oder auch, durch die Erfahrung geläutert, in ihrer Anwendung dem abgeklärten Geschmacke zugewiesen, in beschaulicher Rast (Trio). Deshalb erscheint es dem Tondichter angemessen und auch der Logik der Struktur durchaus entsprechend, die naivste Daseinslust und -Freude, wie sie dem Kinde zu eigen ist und den Mann ziert, wenn er sie aus der eigenen Kindheit ins ernste Leben herübergerettet hat, zur Geltung zu bringen. — Eine kurze Introduktion (Adagio, $^1/_8 = 63$) leitet den letzten Satz ein; indessen es liegt hier nicht die Spannung wie in den Vorbereitungstakten zum ersten Satze, es fehlt das Abwägende, scharf Sichtende, weil der Dichter mit durchaus bekanntem, abgewogenem und gesichtetem Material operiert. Eine lange fortissimo-Fermate des vollen Orchesters auf dem Dominant-G; dann beginnen die Violinen langsam, als versuchten sie immer von neuem wieder durch ihren Anstoß den Stein ins Rollen zu bringen, — als prüfe sich der Schöpfer des Kunstwerks selbst, ob ihm innere Disposition, Spannkraft und Ausdauer für die Durchführung des frohen, fast ausgelassenen Gedankens zur Verfügung stehen. Jeder neue Anlauf der Violinen nähert sich um einen Ton der Oktave mehr, bis endlich der volle Oktavenlauf (8, Takt 1, 2) im Allegro dahinbraust und das erste Thema des echten Rondo-Satzes einführt:

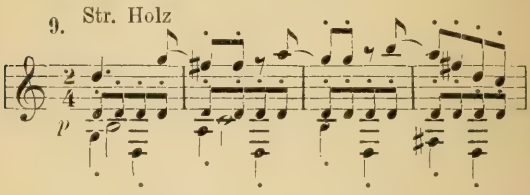
8. *Allegro molto e vivace.*





Da ist alles klar und in einfachsten Formen gehalten, die ersten Geiger als Melodieführende, zweite Geiger und Bratscher mit dem lebhaften Pulsschlage der Sechzehntelbegleitung, Violoncelle und Kontrabässe mit den breiten Grundkonturen als Abgrenzung nach unten. Dem Hauptthema schließt sich neckisch in aufsteigenden Achteln, bei deren erstem Laufe sich auch das Fagott beteiligt, die Vergrößerung von 8, Takt 1, 2, an, die weiterhin zu einer Beugung des Thema 8 (Hornquinten) mit dem folgenden Abstieg der Violinen führt. Allein Beethoven vermag es doch nicht übers Herz zu bringen, sich seiner künstlerischen Individualität ganz zu entäußern, um sie in der Harmlosigkeit aufgehen zu lassen. Was wollen kurz vor dem Eintritt des zweiten Themas (9) jene wuchtig auf- und niederschreitenden Oktaven der Bässe und Fagotts zur Sechzehntelbegleitung der Geigen? Was bedeutet die Wiederholung und die Ausdehnung auf die anderen Holzbläser, so daß alles mit pathetischem Schnitte dahinzuwandeln scheint? Es ist schwer für einen großen Geist, sich selbst zu verleugnen; ganz wird es ihm unmöglich, so schimmert es durch das leichte Gewebe hindurch wie in Konturen, die in wundersamem Gegensatze zu dem vorgeschobenen Bilde stehen.

Indessen greift hier der köstliche Humor ein und schält, analog dem „Parturiunt montes“, eine neue Harmlosigkeit heraus, — das zweite Thema:



In rechtem Gegensatze zu Nr. 8 steht es kaum, es erscheint vielmehr aus der Umkehrung gewonnen und in seiner äußeren Faktur auf ruhigere Maße abgestimmt. Damit ist denn auch die Tendenz deutlich genug ausgesprochen, daß der Dichter Kontraste, die zu ernsterer Betrachtung führen müssen, durchaus vermeiden und an Stelle allen Nachdenkens das harmlose Genießen gesetzt hat. Bei der Wiederholung von Thema 9 erfolgt ein stärkeres, instrumentales Aufgebot. Auch hier zeigen sich in der Ableitung wieder pathetische Akzente; allein nachdem der Tondichter auch durch das zweite Thema deutlich genug seine Absicht kund gegeben hat, glauben wir nicht mehr an das Ernstgemeinte jener Wendungen, die in der Tat ihre Existenz lediglich der Farbenverteilung und plastischen Anordnung verdanken, sie gaben ein wirksames Relief für die sonnige, heiter und scherzend dahinsprudelnde Grundstimmung ab. In der Überleitung zum zweiten Teil schreitet die Darstellung denn auch wieder auf breiter Bahn dahin.

Die Durchführung setzt klar und übersichtlich mit dem ersten Thema (8) ein, Oboe und Fagott fügen dem kecken Anlaufe der Geigen eine herbe Beimischung hinzu. Der B-Dur-Einsatz im fortissimo bringt aber dann doch noch etwas schattigen Ernst. Zunächst findet ein reges Frage-

und Antwortspiel mit den auf- und niedersteigenden Sechzehntelläufen unter den Streichern statt; dann reden auch die Holzbläser und Hörner ein Wort mit. Die vorher als Übergang zum zweiten Thema (9) benutzten wuchtenden Oktaven werden wiederholt, die Streicher betätigen sich immer selbstbewußter, während das übrige Orchester fast unisono dem leichtbeflügelten Aufschwunge in massigem Schritte folgt und endlich nach verschiedenen kräftigen Akzenten mit Terzenläufen in Flöten, Klarinetten und Fagotts wieder zum ersten Thema (8) überlenkt. Hier wird das Orchester in derselben Weise behandelt, wie im Eingange des Satzes. Es bereitet weiterhin die Rückkehr des zweiten Themas (9) in der Tonart der Unterdominante F, nicht der Tonika C, vor. Die einfache, plastische Handhabung der Thematik und instrumentalen Technik erübrigt jeden Kommentar. Von den beiden fortissimo-Fermaten ab beginnt schließlich ein sehr reizvolles Wechselspiel auf dem Anlaufe zum Hauptthema (8, Takt 1, 2). Die Behandlung der Coda ist in Rücksicht auf die sinngemäße, fest ineinandergreifende Ablösung der einzelnen Instrumente und Gruppen nicht eben leicht und bedingt subtiles Studium und sorgfältige Verständigung. Die Klangfarbe des Orchesters wird immer leuchtender. Auch dieser allmähliche, sinngemäße Übergang muß auf die Natürlichkeit der klanglichen Mischung sehr genau abgewogen werden, eine vorzeitige Verausgabung der Mittel ist zu vermeiden, die Terzengänge wird man als konzentrierte Vorbereitung zum letzten Ausklingen zu betrachten haben. Das eigentliche Ende betont stimmungsfreudig die Tonika, eine Freude auf breiter Basis und von zwingender Kraft, an der jedermann teilnehmen kann und soll. Selbstverständlich ist hier von einer besonderen persönlichen Note, von etwas Typischem oder einer ins Auge springenden Individualität nicht die Rede. Späterhin hat Beethoven mit solch verallgemeinerter Stimmung gänzlich gebrochen, um an ihre Stelle die eigene künstlerische Persönlichkeit mit ihrem schöngeistigen Wollen zu setzen, und

wir haben keinen Grund, ihm darum zu zürnen. Allein so konsequent er später sich zeigt, ebenso logisch geht er hier in diesem symphonischen Erstlingswerke vor, in dem er sich selbst und denen, zu welchen er spricht, den Boden ebnet. Er wendet sich an das Allgemein-Menschliche, um aus ihm für die Zukunft die Konzentration für Sonderstimmung zu gewinnen. Er zeigt sich als großer Humorist und legt jene allumfassende Liebe des Dichters in volkstümlicher Weise dar. Inwieweit er auch allüberall Rückschlüsse auf intime Regungen seines Seelenlebens gestattet, ist nachgewiesen worden und kann dem psychologisch sich vertiefendem Blicke unmöglich entgehen.

Symphonie Nr. 2 in D-Dur.

(Werk 36.)

In der zweiten Symphonie verspürt Ludwig Nohl*) den spezifisch Beethovenschen Odem, er erblickt in ihr die Verkörperung jenes „hohen Muts", der den Meister in den Sommertagen des Jahres 1802 durchdrang. Wir werden sehen, was es mit dem hohen Mute für eine Bewandtnis hatte und unter welch zwiespältiger Stimmung, unter welch erschütternden seelischen Konflikten das Werk erstand, von dem man so gemeinhin behauptet, es diene lebensvoller Daseinsfreude und ihrem Ausdrucke.

Zunächst einige geschichtliche Mitteilungen: In dem von Nottebohm 1865 herausgegebenen Skizzenbuche Beethovens, das die Zeit vom Oktober 1801 bis Mai 1802 umfaßt, findet man Bruchstücke aus dem letzten Satze der D-Dur-Symphonie vor: Einleitung und Hauptthema des ersten Satzes erweisen sich nach anderem, uns erhaltenen Skizzen-

*) Ludwig Nohl: Musiker-Biographien. II. Bd. Beethoven. Univ.-Bibl. Nr. 1181.

material sogar als aus dem Jahre 1800 stammend. Komponiert und vollendet ward das Werk in der Sommerfrische zu Heiligenstadt bei Wien im Jahre 1802, jenem Heiligenstadt, das auch im späteren Schaffen Beethovens eine so bedeutsame Rolle spielt, aber gerade während der Fertigstellung der D-Dur-Symphonie noch durch andere Kundgebungen des Meisters einen Namen für die Lebenswendung und psychologische Entwicklung Beethovens erhielt. Die erste Aufführung der zweiten Symphonie erfolgte unter der Leitung des Tondichters in einem Wiener Konzerte am 5. April 1803 zugleich mit der Uraufführung des dritten Klavierkonzerts in C-Moll, des Oratoriums „Christus am Ölberge" und einer Wiederholung der ersten Symphonie. Beethoven liebte Programme von ungeheuerlicher Länge, er stellte an die Orchestermusiker wie an das Publikum Anforderungen von schier unüberwindbarer Größe, ganz subjektiv aus seiner eigenen musikalischen Anschauung und Leistungsfähigkeit heraus. Diese Eigenart entwickelte sich späterhin derartig stark und zugleich starrsinnig, daß sie, wie wir sehen werden, zu ernsten Konflikten führte. — Am 5. April 1803 nun hatte das Wiener Publikum Gelegenheit, bei Verteilung seiner Sympathie zwischen den beiden ersten Symphonien zu wählen; es entschied sich für die erste. Naturgemäß! Man kann solche Erscheinung in zahlreichen analogen Fällen beobachten, in denen zwei Werke desselben Meisters in einer Art von Konkurrenz stehen, das zweite gegen das erste in wesentlichem Fortschritt auf der vom Schaffenden eingeschlagenen Bahn. Der Durchschnitt der Konzertbesucher ist in seinem Bequemlichkeitsgefühle meist stärker, als in der mit einiger Anstrengung verbundenen Anwendung seiner künstlerisch-kritischen Intelligenz, in seiner Ästhetik. Durch das Neue, unerwartet Entgegentretende werden die Leute stark in Anspruch genommen, die Situation fordert von ihnen ein selbständiges Urteil; und das geben die Wenigsten gern. So wendete man sich dem älteren, der bisherigen Erfahrung vertrauten, mit ihr ver-

wachsenem Stoffe zu. Einige Historiker betrachten derlei Hergänge als Symptome naiver Urteilskraft: die vielen bis zur Gegenwart reichenden Erfahrungen ähnlicher Art werden indessen den Beweggrund wohl auf eine aller Ästhetik fernstehende Selbstsucht, auf jenes Bequemlichkeitsgefühl zurückzuführen haben, das dem Durchschnitt der Konzertsaal- und Theaterbesucher zu allen Zeiten angehaftet hat. — In Leipzig beschränkte sich die Kritik auf den Tadel mangelhafter Wiedergabe der D-Dur-Symphonie im Jahre 1803, in Berlin schrieb man nur über die „Dreiviertel Stunden lang ausgeführten Schwierigkeiten". Nirgends wagte sich die öffentliche Wertabwägung an eine objektive Meinungsäußerung über den inneren Wert des Werkes und sein Verhältnis zu dem bisher Geschaffenen, bis endlich der tapfere Johann Friedrich Rochlitz in der von ihm gegründeten „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" das Wort ergriff und von Beethovens zweiter Symphonie behauptete: Sie sei das Werk eines Feuergeistes, das bleiben würde, wenn tausend jetzt gefeierte Modesachen längst zu Grabe getragen wären . . . Er hat eine gute Prognose gestellt und Recht behalten!

Im Jahre 1804 erschien die Symphonie im Stich.

Über den allgemeinen Eindruck, den die D-Dur-Symphonie hinterläßt, über die Kräfte, die in ihr leben und weben, die Farben, die sie mischt, die Tendenz der Pinselführung, sind wir heute ganz im klaren: Alles ist Naturliebe, Humor, Lebensfreude, Sonne, so echt, so warm und überzeugend, wie der leuchtende Blick und das herzensfrohe Lächeln eines glücklichen Menschen. Dem feinfühligeren Musiker und Ästhetiker wird indessen von Anfang an die unabweisbare Überzeugung sich aufdrängen, daß hier gegenüber der ersten Symphonie die Kräfte gesteigert worden sind, daß sie von einem erhöhten, seinen Inhalt klar erkennenden schöngeistigen Bewußtsein und von der zu hohen Meisterschaft entwickelten Technik beherrscht werden. Das Gefühl völliger Sicherheit gegenüber dem Stoffe und seiner bildnerischen Behandlung

teilt sich überzeugend mit; es pulst ebenso in den Momenten starker Anspannung und Willensäußerung, wie in der behaglich und beschaulich ausmalenden Tendenz. Und gewiß ist das Werk 36 ein hohes Freudenfest, genau so wie sein symphonischer Vorgänger (op. 21), ohne bestimmt vorgezeichnetes Programm, aber mit einem wesentlich erweiterten Gesichtskreise, vertiefter, durchgeistigter und seelisch wärmer. Wir können sehr wohl wahrnehmen, wie der Komponist der innigen Freude andere Bahnen zuweist, noch weiter abseits von den Gemeinplätzen des Frohsinns, apart in ihren Äußerungen, nicht auf der breiten und volkstümlichen Basis von vordem. Sein Stil ist um ein Wesentliches geschlossener und einheitlicher, die Technik fertiger und gewählter, alles deutet auf den mehr und mehr isolierten und erhöhten Standpunkt künstlerisch-vertiefter Lebensbetrachtung hin. Wohl erkennt man im großen Zuge des Werkes wie in seinen Einzelnheiten die reine Freude am Dasein, die Lust zum Leben und Schaffen, mit des Herzens Stimmungen auch andere zu erfreuen und der eigenen, idealisierten Fröhlichkeit damit eine dauernde, veredelnde Wirkung auf empfängliche Menschengemüter zu sichern. Daß aber der Meister in seiner strahlenden D-Dur-Symphonie bei Konzeption und Niederschrift des Werkes einen der schwersten Siege menschlicher Willenskraft über die finsteren Mächte des Leids erkämpfte, das wird dieser natürlich und üppig quellenden Heiterkeit wohl kaum jemand entnehmen können. Gleichwohl belehrt uns die Geschichte mit ihren Dokumenten dahin: der Beethoven der Lebensfreude kämpfte mit der Lebensmüdigkeit! Der Beethoven als unumschränkter Beherrscher frischpulsierender Kraft, gesunden Humors, wehrte sich gegen die sein Dasein bedrohende Verzweiflung, gegen die düstere Idee des Selbstmords, die vom Gedanken in die Tat sich umzusetzen drängte!

In seinen Leidensphasen liebt das Leben die bizarren Gegensätze. Jenes idyllische Heiligenstadt, in dessen Umgebung der Meister Erholung suchte, ist geweiht durch sein

Schaffen, wie durch sein Leiden. Noch heute zeigt man einen schattigen, am Ufer eines Baches sich hinziehenden Weg, der Heiligenstadt mit Nußdorf und Grinzing verbindet. „Hier liebte er zu wandeln, unter einer Gruppe von Nußbäumen zu ruhen, zu singen und dann hastig zu schreiben. Das Landvolk nennt den Brunnenweg am Bache noch heute den ‚Beethovengang'. In Heiligenstadt entstand außer der D-Dur-Symphonie auch die köstliche ‚Pastorale'. Am selben Orte hat er gelitten, gekämpft, gesiegt, — gesiegt über die Gebrechen des Körpers und die Leiden der Seele, indem er sich ganz dem künstlerischen Berufe hingab, den ihm sein Genius zeigte." Wir wissen um diesen Kampf aus den eigenen Aufzeichnungen Beethovens und denen seiner Umgebung. Hier begannen die schwersten Prüfungen seines Lebens, die um so drückender an ihn herantraten, als ihre Konsequenzen für Schaffen und Wirken von niemandem, am wenigsten von Beethoven selbst, erkannt werden konnten. Aus der Trübsal erstieg ihm der geistige Sieg, aus tiefstem Weh die Vollendung! ... Um dieselbe Zeit, da der Meister seine glücksprudelnde „Zweite" niederschrieb, teilte er von Heiligenstadt aus dem Freunde Franz Gerhard Wegeler, Professor der Medizin an der Universität Bonn, später praktischem Arzte in Koblenz, mit: „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaft, weil mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: Ich bin taub!" — Diese erschütternde, die tiefste Tragik im Dasein erschließende Mitteilung erläutert dann das berühmte „Heiligenstadter Testament" eingehend; Beethoven schrieb es einige Zeit später nieder. Das Dokument hat folgenden Wortlaut:

„O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erklärt, wie unrecht tut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheint! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens.

Selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Überblick eines dauernden Übels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen. Mit einem feurigen, lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuung der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o, wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach, wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fach gewiß haben, noch gehabt haben! — O, ich kann es nicht! — Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte. Doppelt wehe tut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinern Unterredungen, wechselseitigen Ergießungen nicht stattfinden. Ganz allein fast, nur so viel, als es die höchste Notwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Ängstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzt aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natür-

lichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demütigung, wenn jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, hielt mich zurück! Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dies elende Leben, so wahrhaft elend, daß mich eine etwas schnelle Veränderung aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluß sein, auszuharren, bis den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefaßt. — Schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden, ist nicht leicht; für den Künstler schwerer als für irgend jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohltun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht getan; und der Unglückliche, er tröstet sich, einen seinesgleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles getan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden . . . Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksale doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen; — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen, leidenden Zustande? — Komm' wann du willst, ich gehe dir mutig entgegen!"

Noch weit erschütternder berührt die unter dem 10. Oktober 1802 dem Testamente hinzugefügte Nachschrift, aus der die zu gänzlicher Hoffnungslosigkeit herabgestimmte Menschenseele spricht:

„So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig. — Ja, die geliebte Hoffnung, die ich mit hierher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilt zu sein, sie muß ich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hierher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Mut, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, laß' einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wiederfühlen? — Nie? — Nein, o es wäre zu hart!"...

Ein Kommentar zu diesen in der Dichterseele wühlenden, mit ihrem furchtbaren Zusammenprall fast vernichtenden Gegensätzen würde die Unmittelbarkeit ihres erschütternden Eindrucks nur abschwächen können. Mögen daher die tieftraurigen Aufzeichnungen durch sich selbst sprechen! Wir aber werden von dem Augenblicke der Bekanntschaft mit ihnen eine wesentlich gesteigerte, rein menschlich wie auch psychologisch begründete Anteilnahme für des Meisters zweite symphonische Schöpfung empfinden. In der Tat sehen sich hier Psychologie wie warm empfindendes Menschentum Rätseln gegenüber, die beinahe außerhalb der Lösungsmöglichkeit liegen und in jene „andere Welt" hinüberragen, als deren stiller Bewunderer und andächtiger Beobachter sich Beethoven bereits im Mittelsatze seiner „Ersten" erwies. Damit erhalten wir einen Hinweis auf die Logik, die das Seelenleben eines großen Geistes mit der äußeren Gestaltung seines Daseins verknüpft. Durch solches Wissen bereichert und vorbereitet, wird man mit wesentlich gesteigertem Interesse sich der

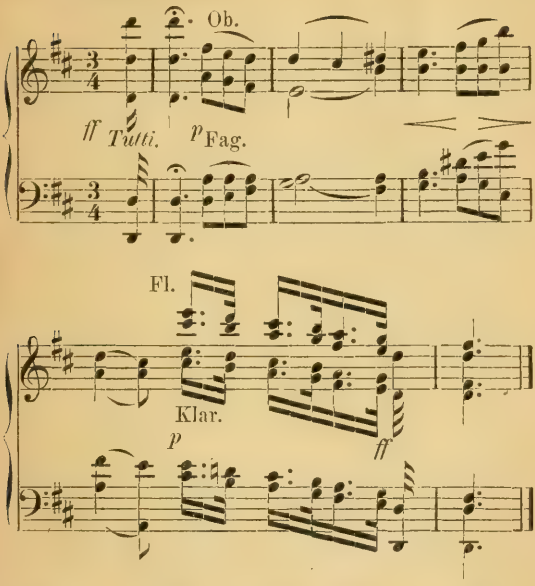
Analyse eines Werkes zuwenden, das unter Qualen der Seele entstand, ohne einen Hauch jenes Leids wiederzuspiegeln, um einen Humor in seinen tiefsten Tiefen begreifen zu können, der die Lust dieses Lebens so hinreißend und überzeugend zu schildern versteht, während sich sein Träger unmittelbar vor die verschwiegene Pforte des Todes gestellt sieht. —

Was die Instrumentierung der zweiten Symphonie anlangt, so ist sie dieselbe geblieben wie in der ersten; sie erheischt neben dem Streicher- und Holzbläser-Körper bei normaler Besetzung für das Blech zwei D-Hörner und zwei D-Trompeten, für das Schlagzeug zwei Pauken.

Ein breites, feierliches Adagio molto ($^1/_8 = 84$) von außergewöhnlicher Länge bildet die Einleitung des Werkes, eine Art vorausgezogenen Resumees, eine Zusammenfassung aller in der Symphonie zu bedeutsamer Rolle berufenen Kräfte und Stimmungen. Schon in dieser Ankündigung mit ihrer epischen Breite, ihrer scharfen Charakteristik und dem klar gegliederten Bau hebt sich Beethoven hoch über seine Zeit und deren Überlieferungen empor. Das hatte in der Tat noch kein Tondichter geschrieben; und auch in den späteren Symphonien des Meisters finden wir nur ein einziges Seitenstück in der schwungvollen Einleitung zur „Siebenten". Die beiden belebenden Momente der Introduktion, wie sie gleich in den ersten Takten in voller Prägnanz zutage treten, ließen sich etwa in die Dichterworte zusammenfassen:

Denn wo das Strenge mit dem Zarten,
Wo Starkes sich und Mildes paarten,
Da gibt es einen guten Klang.

1. *Adagio molto.*



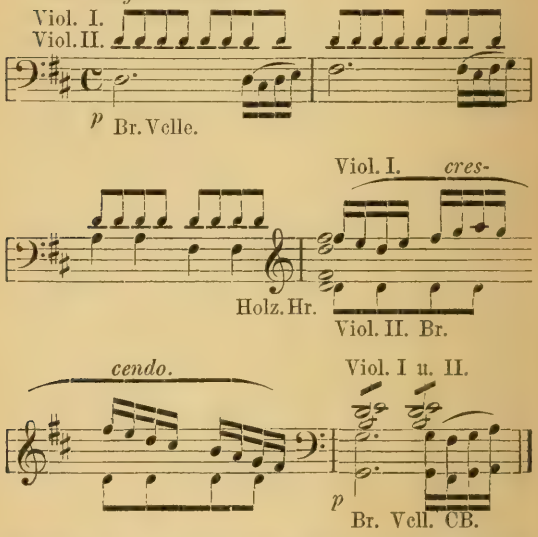
Zunächst ein kräftiger Schlag des ganzen Orchesters auf dem D der Tonika durch fünf Oktaven, ausklingend in einer feierlichen Fermate. Der kurze Zweiunddreißigstel-Vorschlag ist das rhythmisch belebende Element, das fortissimo-D in weiter Oktavspannung eröffnet den weiten Fernblick, zunächst noch ohne auf Bestimmtes hinzuweisen, nur mit dem Bekenntnis: „Hier ruhen Kraft und Willen zur Tat, — dazu auch das weite Feld für Schaffen und Wirken. Beginnen wir also!“ — Sanft intonieren Oboen und Fagotts eine zarte

Weise, aus der sich am Schlusse des vierten Taktes (1) über die scharfskandierten Sechzehntel-Terzen der Flöten, Klarinetten und Fagotts in drei Oktaven wieder der gebieterische, weithin schallende Sammelruf des Eingangs im fortissimo heraushebt. Nunmehr übernehmen die Streicher jene zarte Weise von den Holzbläsern und übertragen sie ins Schmiegsame; aus ihrer Phrasierung im dritten Takte (1. und 2. Violinen) leuchtet bereits die Larghetto-Stimmung des langsamen Mittelsatzes, ebenso aus dem der Wendung auf dem Fuße folgenden B-Dur, das neben dem strahlenden D-Dur den Eindruck hervorruft, als träten wir aus sonnenbeschienener, farbensatter Feldflur plötzlich in den schattig-kühlen Buchenwald, dessen hundertjährige Wipfel sich zu dichtem Dache über uns wölben. Und in diesem traulichen Schatten entfalten nun die Violinen, mit Flöte und Fagott alternierend, ihre Schwingen zu regem Auf- und Abfluge etwa im Stile des ersten Allegro con brio (2). Das ganze Orchester fühlt sich durch solche Kühnheit hingerissen, selbst die dröhnenden Kontrabässe und Violoncelle greifen in die Zweiunddreißigstel-Flugbewegung ein, um alsbald sehr entschieden die Direktion in den ansteigenden, von den ersten Geigen aufgenommenen Läufen zu betonen. Zweite Geigen und Bratschen halten in Sextolen die bunt wechselnde Begleitharmonie in kühnen Übergängen, einzelne Holzbläser deuten durch die eingestreute Anfangsweise (1) den Zusammenhang mit der Grundstimmung an. Hier bereitet sich Außergewöhnliches vor! Auf dem Höhepunkte der Situation erschallt dann im fortissimo und unisono aller Instrumente der Eingangsruf, indessen hier drohend in Moll die Tonika (D-A-F-D-A) bis zur Dominante A abschreitend. Was will dies Alles? Die beispiellose Kühnheit, mit der eine herbe Willkür in die glitzernden Fäden einzugreifen droht? Wir, die wir über Beethovens Gemütsleben aus seinem Heiligenstadter Testamente aufgeklärt worden sind, können die Wendung nicht mißverstehen; sie ist ein deutlicher Hinweis

auf die finsteren Mächte, die ihn bedrohen, auf das Gespenst der Einsamkeit, das seine dürren Hände nach dem ertaubenden Meister ausreckte! In dem herausfordernden Moll-Abstiege haben wir eine notengetreue Parallelstelle aus dem ersten Satze der neunten Symphonie vor uns; und über diesem ersten Satze steht, wie über dem Eingange zu Dantes Inferno das: „Lasciate ogni speranza!“, so hier: „Freudenlos! Verlassen! Sich verzehrend im Sehnen nach der Freude und nach Freunden, durch ein trauriges Los aber von allen abgeschieden!“ Der Schrei einer vor der trostlosesten Einsamkeit zurückschauernden Seele, die doch infolge ihrer großen Gefühlswärme das Bedürfnis nach Mitteilsamkeit so intensiv empfindet! — Man halte bei der Interpretation das bedeutsame Moment fest; es ist musikalisch, wie psychologisch von hoher Wichtigkeit! Die angesammelten Kräfte drohen sich vernichtend und alles niederschmetternd zur Geltung zu bringen; es ist der kritische Augenblick, der auf der Grenzscheide zwischen einem Leben des Duldens und dem Ende mit Schrecken steht. Da tritt die gewaltige Selbstbeherrschung mit der Dornenkrone des Überwinders in der Hand im rechten Momente auf den Plan und die tiefe, herrliche Menschennatur im Dichter wirft sich reuig ihr zu Füßen. Das noch eben so öde und starr erklingende Dominant-A wird über ein sforzando-piano zum wundervollen Orgelpunkte, an dem, wie an einer Himmelsleiter, die alten Kräfte auf und nieder steigen. Eine leichtgestoßene Sextolenbewegung der Streicher zeigt das finster sich zusammenballende Gewölk im Zerflattern, dahinter des Himmels reinste Bläue und die mit warmen Strahlen hervorbrechende liebe Gottessonne. Im Anfang klingt alles noch wie zaghaftes Fragen, Suchen und Tasten, bis es sich fester und immer fester um den Orgelpunkt als starke Stütze krystallisiert, immer energischer zusammenfaßt. Der gemütvolle zwischen Flöte und Geigen abwechselnde Triller bestätigt das aus der Selbstüberwindung erstandene Gefühl „urkräftigen Behagens“. Mit einem

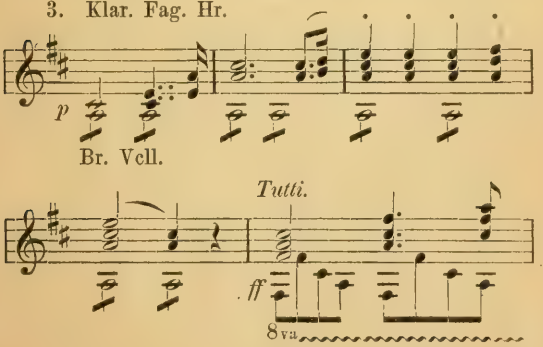
schwungvollen, kühnen Zweiunddreißigstel-Läufe stürzen sich die Primvioline auf das erste Thema des Hauptsatzes.

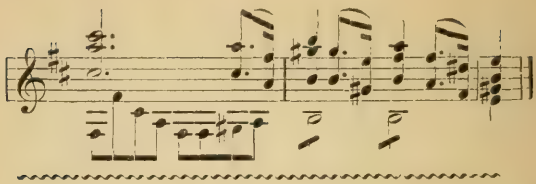
Dieser Hauptsatz, ein Allegro con brio ($^1/_2 = 100$), ist von sonniger Klarheit und durchsichtiger Plastik. Hier sein erstes Thema:



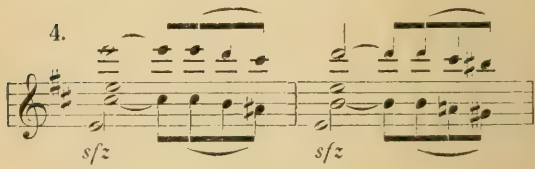
Es zeigt in seiner treibenden und drängenden Achtelbewegung der Geigen, denen die Bratschen und Violoncelle mit ihrem kurzen, bestimmten Thema sehr energisch mithelfen, den allgemeinen Charakter frisch pulsierenden Lebens, untermischt mit großer Tatkraft, die der Sechzehntellauf der ersten Geigen im vierten Takte noch nachhaltiger zum Bewußtsein bringt.

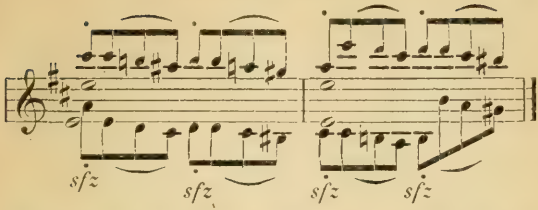
Wirkungsvoll und plastisch gliedert sich dasselbe Thema auf der Unterdominante (2, Takt 5) an, als Verstärkung der Bässe treten die Kontrabässe zu den Bratschen und Violoncellen. Im vierzehnten Takte der Ausspinnung kehrt Thema 2 in lautem Jubel zurück. Das Orchester ist durch alle Oktaven daran beteiligt, das Thema selbst hören wir in Violinen, Violen, Violoncellen, Kontrabässen und Fagotts, seinen Rhythmus nimmt auf dem Tonika-D als Orgelpunkt die Pauke auf, indessen die zweiten Geigen in der Begleitbewegung von Achteln zu Sechzehnteln gesteigert werden. Da ist alles großzügig aufgefaßt und von außerordentlicher Leuchtkraft der Farben! Wie prächtig gelingt die Beugung des Hauptthemas (2) über G-Dur als Unterdominante, D-Moll und B-Dur nach E-Dur als Oberdominante von A, mithin der Tonart für das zweite Thema (3), dessen Einführung weit ausholend und in stürmisch pochenden Achteln bzw. Sechzehnteln vorbereitet wird. — Nun schält sich aus diesem köstlichen Gemisch sonniger Heiterkeit und strotzender Kraft, quasi trionfale und fanfarenmäßig, zunächst im piano der Holzbläser und Hörner, wie abgedämpft das zweite Thema des Allegro-Satzes heraus:





In seinen ersten vier Takten scheint es den Chorus der anderen beteiligten Stimmen zu fragen, ob es erlaubt sei, hier einzutreten und mitzuwirken. Und die stürmische Antwort (fortissimo Fis-Moll, 3, Takt 5 ff.) wird ihm: „Willkommen! Willkommen! Aber Kraft mußt du haben, um dich mit uns hier zu messen! Denn wir bilden eine starke Gemeinschaft!“ Das sind jene „streitbar wogenden Bässe.“ Allein das zweite Thema in seiner Urform (3, Takt 1—4) ist gleichfalls stolz auf das lieblich-frohe trionfale seines Charakters. Bei der instrumental verstärkten Rückkehr zwingt es die Geigen unter den Zauber seiner Grazie, ihre Sechzehntelläufe ranken sich gleich blühenden Ornamenten um die Weise. — Zwischen den beiden an Charakter des Ausdrucks so verschiedenen, innerlich doch so nah verwandten Themen 2 und 3 bildet das folgende Nebenmotiv die stete Bindung, den tönenden Vermittler:





Es sind breite, tragkräftige Schwingen, auf denen hier die Darstellung sich emporgehoben sieht zur leuchtenden Sonne, um sich im klaren Äther zu baden. Die straffen fortissimo-Schläge der Einleitung (1) begleiten den siegbaften Anflug als ursprünglichste Äußerung der angesammelten Energie. Hieraus leitet Beethoven nach einer $^3/_4$-Taktpause wieder zu einem motivischen Bruchstück des Hauptthemas (2, Takt 1) über. Die Streicher stimmen es zunächst im pianissimo wie fragend an, um es im Aufstiege erst takt-, dann halbtaktweise bei jähem crescendo zu steigern und auf dem ganztaktigen C und Dis wie schwelgend zu ruhen. Eine kurze Wendung nach D-Moll beschwört die Schatten der Einleitung für kurze Augenblicke herauf, die indessen im frohen Jubel einer in den sforzati trotzig und selbstbewußt sich geltend machenden Kraft bald untertauchen. Fortissimo auf der Tonart der Oberdominante (A) schließt der erste Teil des Hauptsatzes.

Fragende Terz-Sextakkorde, zwischen denen sich die Streicher im piano mit einer aus Beispiel 2, Takt 1 abgeleiteten Figur bewegen, bringen dann die Durchführung auf dem Hauptthema, und zwar in der Moll-Tonart der Tonika D. Hier wird die Darstellung herb, vor allem durch die schneidende Sekunde des dem Es-Dur-Dreiklang als Orgelpunkt beigesellten D. Die weitere Entwickelung zeigt zunächst die Verschmelzung der aus Beispiel 2 und 4 gewonnenen Anschauung, bis endlich bei grandioser Steigerung und sehr

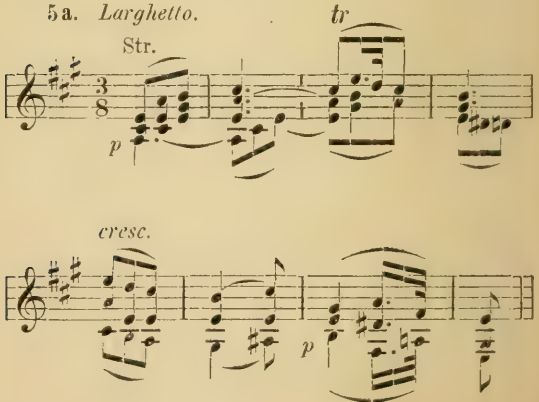
erregter Diktion das erste Thema (2), zumeist in motivischer Einstreuung und umkleidet von gewähltester Harmonisierung, die Oberhand behält. Öfter nimmt es drohend-finstere Haltung an, dämpft sich aber wieder zum pianissimo ab und bereitet so den Boden für den Eintritt des zweiten Themas (3) auf der Tonart der Unterdominante (G) vor, zuerst nur in den Streichern, dann von den Fagotts unter Aufbietung nicht geringen Humors unterstützt. Schnell freilich zerflattert es wieder in seine Bruchteile, die dazwischenredenden Achteltriolen der Geiger geben infolge ihres rhythmischen Gegensatzes der Darstellung etwas unsicher Schwankendes. Das ist noch nicht die alte Stimmung unbeeinträchtigten, aus Kraftbewußtsein und Behagen abgeleiteten Frohsinns! Noch sind Elemente in Tätigkeit, die nach einer zweifelnden, skeptischen Auffassung hinüberdrängen. Das alte Gleichgewicht muß erst unter dem Aufgebot großer Entschiedenheit über die Fis-Moll-Episodie gefunden werden. Wie im Sinnen ruht die Schilderung auf dem Cis, als legte sie sich die Frage vor: „Wohin geraten wir hier?" Und die Umkehr erfolgt ganz jäh, wenngleich nicht unvermittelt und vorbereitet durch die von den Hörnern angedeutete Dominant-Tonart A. In kurzem Entschlusse faßt Beethoven das erste Thema (2) in seiner Grund-Tonart (D) wieder beim Schopfe und versetzt uns damit in die alte, vertraute Umgebung, die wir mit dem Aufatmen herzlicher Erleichterung begrüßen.

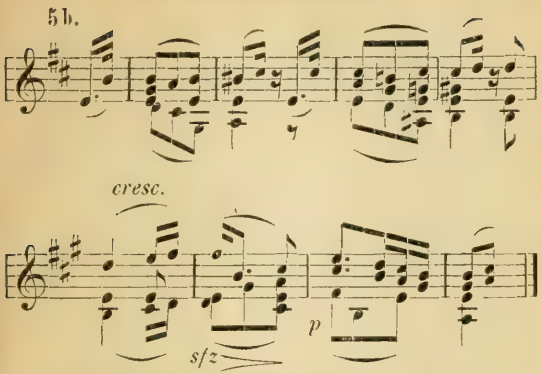
Das Thema 2 wird nunmehr breit ausgebaut und durch einen aus dem Durchführungsteil dieses Satzes gewonnenen, energischen Nachsatz ergänzt. Weiterhin meldet sich auch das zweite Thema (3) in der Tonika-Tonart (D); wie im ersten Teile schließt sich das Nebenmotiv 4 an. — Die Coda leitet das zunächst etwas zaghafte, weiterhin hastig drängende Fragen der Streicher auf 2, Takt 1, mit dem Gipfeln auf den zwei ganztaktigen sforzati und dem wuchtenden Schwanken zwischen Dur und Moll ein. Nun melden sich im Holz

die aus der Überleitung bekannten Terz-Sextakkorde, von kurzen Sextolenaufschlägen der Streicher nach bestimmter Richtung hingewiesen. In diesem Augenblicke, wo noch einmal alle Kräfte zu sammeln waren, um kühn und stark auf die Lebenslust und Daseinsfreude als Motto zu deuten, ist alles Unschlüssige, jedes Zaudern, zu meiden! Und so vereinigen sich denn um das Hauptthema (2) allmählich alle zur Mitwirkung berufenen Faktoren. Aus dem verschleierten Tremolo mit seiner farbenreichen Modulation treten mit der Klarheit über das Ziel immer mehr die Einzelkonturen hervor, bis endlich der eigentliche Schluß (die letzten 21 Takte) siegreich einsetzt: In seinem Jubel scheinen zuvörderst alle Themen des Satzes unterzugehen; sie haben sich eben zusammengefunden zu elementarer Kraftäußerung, und in dem auf Tonika- und Dominant-Zirkel sich bewegenden Triumphliede brausen die Bässe in gewaltigen Oktavengängen auf und nieder. Beim Ausklingen erinnern sich alle des Hauptthemas (2), das ja mit seiner treibenden Lebenskraft erst die anderen wachrief und mit sich fortriß. Breit und groß reckt sich die Weise 2 noch einmal im vollen Orchester empor, um endlich den zwischen Streichern und Bläsern alternierenden, grandiosen Schlußakkorden Platz zu machen.

Zeigte der erste Satz der D-Dur-Symphonie noch Spuren des mit seinem unabwendbaren Schicksale Ringenden, ein stellenweise hervortretendes Schwanken des inneren Gleichgewichtes, so trägt der langsame Mittelsatz, das leuchtend schöne Larghetto ($^1/_8 = 92$) das Motto: „Überwunden!" Es ist einer der abgeklärtesten, schönsten Sätze Beethovenscher, überhaupt aller musikalischen Kunst. Die vorherrschende Stimmung ist die inniger Freude eines kindlich-reinen Herzens, gepaart mit holder Friedensseligkeit. Da, wo sich Töne leiser Wehmut Geltung verschaffen wollen, passen sie sich schnell und ohne Widerstreben dem Rahmen des Ganzen an, ohne das Bild in einer seiner zarten Konturen oder

Farbenmischungen zu beeinflussen. In dieser höchsten Kunst ist alles echte Natur, nirgends etwas Reflexives, im Spiegel sentimentaler Ich-Betrachtung Erschautes, nur naive Stimmung und Auffassung. Die Eindrücke des Heiligenstadter Landlebens mit seiner tröstenden und heilenden Kraft setzen sich unmittelbar in Töne um; bei dem Prozesse wird alles absorbiert, was etwa das persönliche Moment zu eingehend betonen könnte. Der Dichter gewinnt die innere Freiheit, sich vom Menschen loszulösen, er geht auf in der Natur und findet in ihr als dem unmittelbarsten Ausflusse der Ewigkeit und Gottes jene Kräfte, die ihn über Erdenweh und Menschenleid hinwegsetzen. Es ruht in der Tat auch über diesem Satze Pastoralstimmung; aber sie ist nicht, wie in der sechsten Symphonie, auf die bukolische Schilderung abgetönt, sondern umgesetzt in ihre Wirkung auf ein trostbedürftiges und, ach, so empfängliches Dichterherz. — Das Hauptthema:





in seinen zwei periodischen Bestandteilen, — kann man es nicht mit dem wolkenlosen, tiefblauen Sommerhimmel vergleichen, der sich über der blühenden, duftenden Erde wölbt? Von dem die Sonne ihre leuchtend warmen Strahlen herab entsendet, um alles mit ihrem schimmernden Golde zu verklären? Und wie inbrünstig hat sich Beethoven solcher Stimmung hingegeben! Wie versenkte er sich in sie! Schier unerschöpflich ist der Born seines Liedes, das zum Lobe und Preise der Natur ertönt. Es ist eine der erhabensten und reinsten, dabei echt menschlichen Melodien, die das Beispiel 5 in seinen beiden Gruppen umschließt, so natürlich dahinfließend, so ausdehnungsmöglich und ausgestaltungsfähig, wie kaum ein zweites Thema. Und wie kunstvoll ist die Architektonik des Satzes, wie reich seine Gliederung und Ornamentik! Eine Fülle von kleineren Wendungen, Floskeln und Motiven schreiten neben dem Hauptthema einher und umkleiden die Darstellung mit buntschillerndem Gewande, so daß sie trotz ihrer weiten Ausspinnung nicht für einen Augenblick ermüdet oder das Gefühl der Länge aufkommen

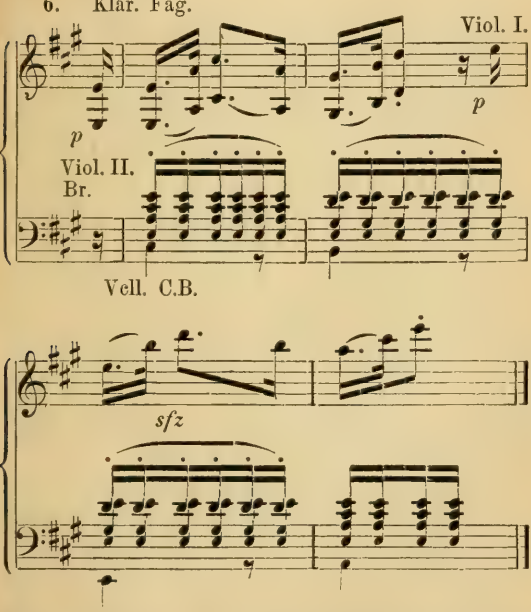
läßt. Ökonomie und Abwechslung feiern hier ihre Meisterschaft. Es ist eine Kunst von Gottes Gnaden, wie sie uns nur durch echte Sonntagskinder offenbart wird, die auf jeder Seite im großen Buche der Natur eine neue Strophe des urewigen Schöpfungsliedes entdecken, um sie begeisterten Herzens nachzusingen. — Das erste Thema (5^a) begegnet uns zunächst in den Streichern; in der unmittelbar sich anschließenden Wiederholung verhelfen ihm Klarinetten, Fagotts und Hörner zu erweiterter Wirkung, während die Geigen mit ihrer sanftwiegenden Begleitbewegung auf den Ausbau des ersten Eindrucks im empfänglichen Dichtergemüt hindeuten. Die zweite Strophe des Themas (5^b) präsentiert sich wiederum zunächst nur in den Streichern, um dann in der Rekapitulation die obengenannten Gruppen anderer Mitwirkender mit einzubeziehen. Diese sinnige, still schwärmerische Weise ist das Hohelied des inneren Friedens, sie ist die Erfüllung der Goetheschen Worte:

Der du vom Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillst,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllst.

Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede
Komm, ach, komm in meine Brust!

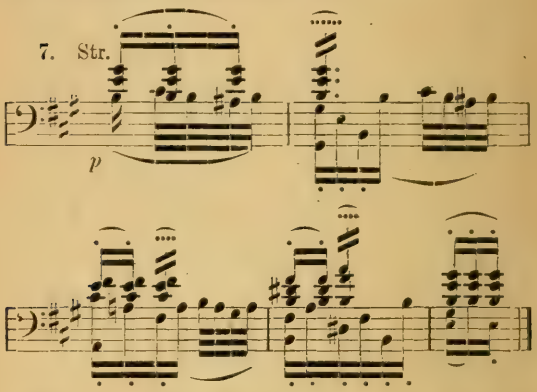
Die Natur als reinste Offenbarung Gottes! Die wogenden Felder, die sanft rauschenden Baumwipfel, der murmelnde Bach! Heiligenstadt und seine Umgebung im Lichte der Sommersonne! Und wie diese still wirkende Natur die Kräfte von neuem stählt! Der Mensch Beethoven hört nicht mehr das Rauschen und Rieseln mit dem für immer sich verschließenden Ohr, aber sein dichterisches Auge sieht alles, und das innig mitfühlende Herz mit seiner reichen Phantasie, seinem zarten Empfindungsleben, übersetzt ihm

das Erschaute in die Dichtersprache, es tönt, klingt und rauscht in ihm. Und wie er sie wieder ganz versteht — seine Natur, erfüllt auch neues Leben die Brust, neue Hoffnungsseligkeit durchströmt sein Herz. Den wohligen Eindruck bringt das nachfolgende Thema so recht intensiv zum Bewußtsein:



Wie weit liegt sie vor ihm, die schöne, sonnenbeschienene Welt, die sich noch kurz zuvor in das fahle Grau bleicher Nebel hüllte! Wie drängt es ihn zu freudigem Bekenntnisse,

zu dankbarer Äußerung gegen alles, was so versöhnlich und friedenspendend auf das verzagende Herz einwirkte! Und mit solcher Dankbarkeit Hand in Hand schreitet der goldige Humor, der sich hier so recht behäbig mit patriarchaler Beimischung zur Geltung bringt und den Hörer unwillkürlich zum Teilnehmen und Miterleben nötigt:



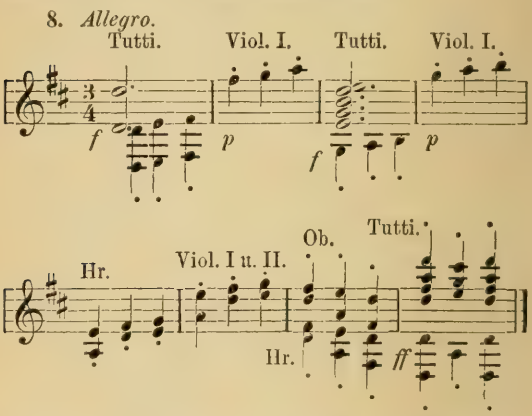
Zwischen den beiden Themen (6 und 7) steht allerdings die fast wehmutvolle Wendung nach Moll in kräftiger Äußerung, die indessen sofort vom Holz, dann von den Streichern in herzlichen Frohsinn umgekehrt wird, und deren so außerordentlich kurze Lebensdauer wohl zu dem Rückschlusse führt, daß sie ein Ausfluß des architektonischen Feingefühls mit seinem Bedürfnisse nach einem Gegensatze ist, an dem die zarten Maße erst wieder so recht zum Bewußtsein kommen. Die graziös tändelnden Geigen führen eine neue Steigerung herbei, zwischen den Streichern einerseits, den Klarinetten, Fagotts und Hörnern (eine Gruppe, die Beethoven hier häufig geschlossen vorführt) anderseits

entspinnt sich ein reizendes, neckisches Frage- und Antwortspiel, das volle Orchester äußert seine lebhafte Freude darüber in kräftigen Beifallsakkorden, in scharf rhythmisierten Schlägen, aus denen die Geigen unbekümmert ihre zarte Phrasierung weiterspinnen. Auf solche Weise gewinnt der Dichter den großen Humor des Beispiels 7, um von ihm aus, all die schönen Stimmungen auf sich wirken lassend, in seligem Hinträumen den ersten Teil des Satzes zu beschließen.

Im zweiten Teile, der durch keine äußere Cäsur gekennzeichnet ist, beginnt das Hauptthema (5) in Moll. Wieder ein Hauch der Wehmut, den die gestoßenen Zweiunddreißigstelläufe der Geiger zu verdecken suchen. In der kurzen Durchführung kommt es zu herben Steigerungen. Auch sie hängen indessen wohl kaum mit dem Menschenleide im Dichter zusammen, sondern stellen sich äußerlich als Technik der Schatten- und Lichterverteilung, innerlich als Ergebnisse poetischer Betrachtung im Rahmen des Schönen dar, dem das Relief der Darstellung überall für seine Wirkung gewahrt werden muß. Und wie klangsatt strömt dann Thema 5ª (fortissimo, F-Dur) in den Bässen dahin zu dem scharf-skandierten Orgelpunkte der zweiten Geigen und Bratschen auf dem C der Dominante, zu der jauchzenden Bestätigung im kühnen Abschwunge der ersten Violinen! Man wird nicht müde, die zahlreichen Eindrücke zu bewundern und ihre zwingende, natürliche Darstellung in Tönen anzustaunen. Über ein zögerndes Nebenthema zu 5 findet die Schilderung bei sanfter Auflösung das Hauptthema (5) in der Grund-Tonart wieder, um an ihm neue instrumentale Kombinationen zu zeigen, es in neuen Steigerungen und Beleuchtungen vorzuführen. Die Themen 6 und 7 halten gleichfalls wieder Einkehr. Kurz vor dem Schlusse mischen sich 5 und 7 zu guter Legierung, natürliche Schönheit und dichterisches Behagen im schwelgerischen Genießen. Dann aber tritt alles Subjektive in den Hintergrund, der große

Weltenmeister spricht aus seinen Werken ganz allein mit der Weise 5ª das letzte Wort. In reiner, strahlender Klarheit steht die Natur da, ihr Hohelied krönt das Meisterwerk des Dichters und menschlichen Baumeisters.

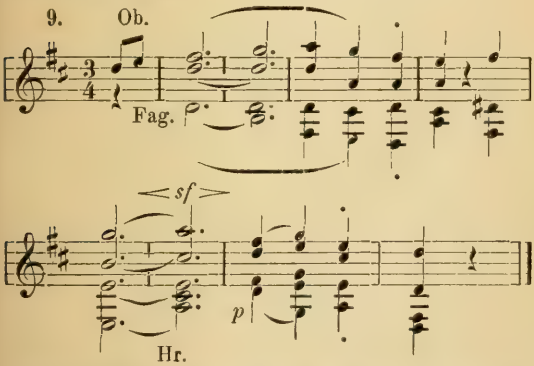
Das Scherzo (dritter Satz), ein Allegro ($^3/_4 = 100$), faßt im Beginn das Leben von fast derb-ausgelassener Seite auf; und dennoch deutet der Wechsel zwischen Kraft und Zartheit auf den lenkenden und leitenden Willen, der die Verteilung der Farben und Lichter anordnet:



Es ist dieselbe stürmisch vorwärtsdrängende Lebenslust, wie im Menuett der ersten Symphonie (s. dort Beispiel 6), aber nach Qualität verfeinert, nicht so wuchtig und kräftestolz Geltung erheischend, vielmehr durch die Intelligenz der Erfahrung geleitet und bestimmten Bahnen zugewiesen, die Umsetzung jener Lebenslust und Kraft in die Grazie. Die Fortführung der mit dröhnender Wucht dahinschreitenden Baßviertel (8, Takt 1) piano in den ersten Geigen (8, Takt 2),

die Sequenz dann über Hörner und Oboen mit dem bestätigenden Schlußwort des vollen Orchesters erläutern dies zur Genüge. So stehen im ersten Teile selbstbewußte Kräfteäußerung und dichterisch-individuelle Kräfteverwertung gegenüber, um einander leidlich Part zu halten. Im zweiten Teile des Scherzos erhält die Grazie allein die Oberhand, zunächst in der Fortführung des Themas 8, weiter in den gesprächigen Läufen der Primgeigen, denen sich auch die Flöte zum Teil anschließt. Nach der Reprise scherzt der Tondichter auf 8, Takt 1, um schließlich nach einigem zögernden Fragen den Sieg des feurigen Themas laut zu verkünden.

Im Hauptthema des Trios herrscht der bukolische Grundton durchaus vor:

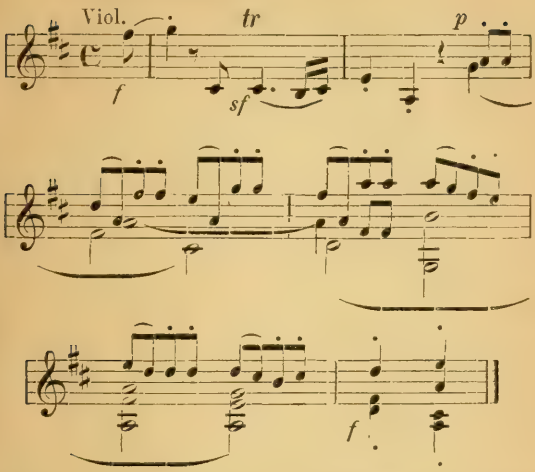


Instrumental wie auch tonlich findet diese Weise ein Seitenstück im Trio des zweiten Satzes der neunten Symphonie, beide könnten Geschwister sein. Wie überzeugend diese Einfachheit und dies innige Behagen! Oboen und Fagotts mit ihrem pastoralen Klange, dazu als Helfer am Ende noch zwei Hörner, die den durchdringenden Ton der Oboen dämpfen

und dem ersten Fagott in der oberen Lage das fehlende Klangfatte untermischen. Im Beginn des zweiten Teiles steht in den Streichern bei herben sforzati Fis-Dur gegen D, aber nicht etwa als Dominante von H-Moll und damit auf die Verwandtschaft durch die Moll-Tonart hinweisend, vielmehr wie ein fremdes, neues Element, das sich zwischen die behagliche Ausspinnung des Triogedankens mit störender Absicht drängt. Die jäh auflohende Flamme verzehrt sich ebenso schnell im decrescendo al pianissimo, und von Fis geht die Darstellung im Terzenschritt über ein fortissimo-A wieder zum Thema 9 über. Dieses tritt zunächst in erweiterter Besetzung von Holz und Hörnern auf, dann dolce in den Streichern zu abschreitenden pizzicati der Bässe, endlich gemeinsam in beiden Instrumentalgruppen; überall gewahren wir das sanfte, milde Licht, das Thema 9 ausströmt, ohne das es auch in seiner charakteristischen Eigenart nicht zur Geltung kommen würde.

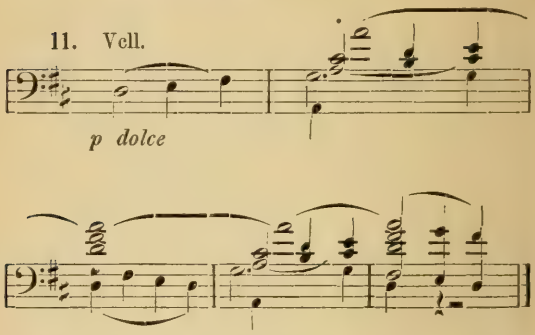
Der letzte Satz, ein Allegro molto ($^1/_2 = 152$), steht inhaltlich wie auch in Rücksicht auf die Einheit und Geschlossenheit seines Baus über dem Schlußsatze der ersten Symphonie. Die Erscheinung ist sehr natürlich; sie hängt mit der Materie zusammen, die beiden großen Formen als Füllung dient, und die doch in Nr. 2 wesentlich vertieftere Bahnen einschlägt. Wohl erkennen wir auch hier ohne jeden Zweifel den „breiten, stürmisch dahinbrausenden Lebensstrom", aber nicht mehr sich verlierend im Tändelspiel der Wellen, sondern mit zielbewußter, massiger Kraft noch vorwärtsdrängend. Was den Satz ganz besonders auszeichnet, ist jenes Streben nach einem einheitlichen Ausklange, das man mit dem Worte „Schlußgefühl" wohl erschöpfend bezeichnen kann. Wir finden es in allen drei zur Verwendung kommenden Themen, vornehmlich im folgenden (ersten) Hauptthema:

10. *Allegro molto.*

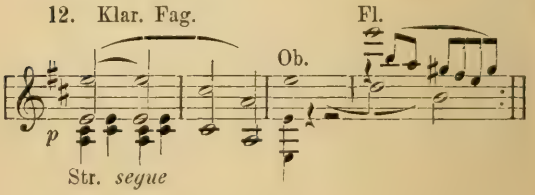


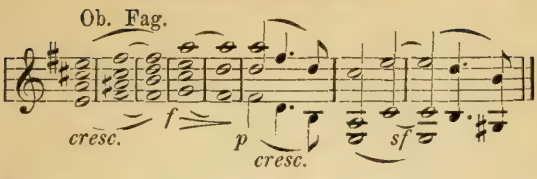
Der Dominantakkord, auf dem die Darstellung einsetzt, ist in dieser Hinsicht so prägnant, daß wir von Anbeginn an das Bewußtsein des fröhlichen Endes haben, zwischen das der Dichter mit seiner lebhaften, überreich produktiven Phantasie immer wieder neue Ideen einschiebt; er hat so viel zu sagen, so viel mitzuteilen, daß er sich fast davor fürchtet, den Fazitstrich unter das Ganze zu ziehen, und damit die Möglichkeit weiteren Plauderns aufzugeben. Wie knapp hält sich dabei die Diktion im Eingange des Themas 10! Ist das nicht derselbe straffe Rhythmus, wie ihn auch das Adagio molto der Einleitung für sich erheischte? Dort mitunter recht pathetisch, hier auf die lebensfrohe, tatenlustige Kürze abgestimmt! Der Vorschlag (10, Takt 1) geht weiterhin (Holzbläser) in Achteltriller über, in jubelndem Drange

leitet das gesamte Orchester nach flüchtigem Besinnen zu einem neuen Thema als Appendix des ersten über, das jenem das Gleichgewicht hält:



Das ist die ausgleichende Ruhe, der selige Friede, wie ihn schaffende und wirkende Lebhaftigkeit erzeugen. Das Lächeln des zufriedenen, glücklichen Dichters ruht über der Weise mit ihrem Durcheinanderweben, ihrem Auf- und Niedersteigen. — Ein jäher Übergang (in diesem Satze folgen die einzelnen Hauptwendungen schnell aufeinander) bringt dann auch das zweite Thema:





Sorgten 10 und 11 in ihrer gegensätzlichen abgeschlossenen Form für den Ausgleich innerhalb der Stimmungen, so ruhen in 12 zwei Naturen nebeneinander, Adagiogeist und Allegroform: die vox humana in den Blasinstrumenten mit ihrer sanft dahinströmenden Melodie, während die lustige Streicherbegleitung, dem Geiste des Satzes getreu, sich darum rankt. Die Kantilene der Holzbläser schwebt so frei und glücklich über den gestoßenen piano-Harmonien der Saiteninstrumente, wie der Geist des Dichters über der Erdenlust, die er mit liebendem Geiste idealisiert. — Einen besonderen Reiz weiß Beethoven den vielfältigen Offenbarungen dieses Schlußsatzes noch dadurch einzuhauchen, daß er seinen Themen den wahrhaft göttlichen Humor der Alten untermischte. Da steht naivste Äußerung neben dichterischem Schwelgen und geistvollen Apercus. Der Übergang von Thema 12 zu Thema 10 mit dem aufgelösten Dominantakkord im staccato des ersten Fagotts, zu dem die Violinen scherzend, tastend mit dem Vorschlage des Hauptthemas (10, Takt 1) auf und nieder steigen, bildet ein prächtiges Beispiel hierfür. Die Eigenart der Situation erinnert übrigens lebhaft an den ersten Satz der A-Dur-Violinsonate (Werk 12, Nr. 2). — Sonst bedarf der Satz kaum noch eingehenden Kommentars. Material und Verwertung sind durchaus klar, selbst die Durchführung bringt in dieser Hinsicht nichts Außergewöhnliches oder Erläuterungsbedürftiges. — Die oben erwähnte Vorschlagsfigur, mit der Thema 10 eingeleitet wird, flattert und huscht vor uns her, bis sie der Tondichter energisch bei ihren leichten Schwingen faßt und wieder in die Fesseln des

vollen Themas (10) zwingt. Zwar behagt dem mutwilligen Schelm die Bändigung nicht, beinahe wie leichtes Schmollen und Zürnen nehmen sich die Mollwendungen des Durchführungteils aus. Indessen selbst die brummigen Kontrabässe, die mit Unterstützung der Fagotts, Violoncelle und Bratschen auf der Tonika B höchst obstinat die ersten zwei Takte des Hauptthemas (10) wiederholen, können nicht davon überzeugen, daß es sich um etwas anderes handle, als um einen flüchtigvorübergehenden Stimmungswechsel, aus dem Frohsinn geboren und lediglich dazu da, auch von diesem kräftig ausgelacht zu werden. Alles erscheint aus einem Gusse, die Logik der Struktur ist bis in das kleinste Ornament hinein betont, die Plastik meisterhaft bei größtmöglicher Einfachheit verfügbarer Mittel. Wie das witzelt und sich neckt auf dem Vorschlage, hier fragend, dort antwortend, die Orchestergruppen in schattenhafter Flucht durcheilend, dann wieder in kraftvollen Tuttipartien dahinbrausend, bis endlich in einem zarten pianissimo der Übergang zu 10 wiedergefunden ist, steht vollendet da. Hauptsache für die Wiedergabe bleibt die strenge Wahrung des einheitlichen, geschlossenen Zuges.

In der Koda, dem Schlußteile, kommt Beethoven dann mit manch Neuem und Überraschendem. Hat er doch noch so viel zu sagen, daß er sich dem unaufhörlichen Schlußrufe des ersten Themas widersetzen möchte! Zwei Fermaten, die erste auf A als Dominante von D im fortissimo des vollen Orchesters, die zweite auf Fis als Dominante von H-Moll im piano der Streicher — ein bedeutsamer, wirkungsvoller Stillstand im frohen Dahineilen! Indessen drängen die schlimmen, nimmermüden Streicher sofort wieder im pianissimo, Geigen und Flöten erheben leise mahnend ihre Stimme mit dem bekannten Vorschlage aus 10 und verlangen „Schluß!“ Darauf wird es feierlich, die Darstellung scheint auf den Halben (später Ganzen) einzuschlummern. Ein fortissimo-Akkord reißt alles aus der Stagnation

heraus, als wollte er fragen: „Soll's etwa so zu Ende gehen? Wir schlummern ja hier ein, anstatt im Jubel auszuklingen!" Und brausend stürzt sich das Orchester, dem Weckrufe folgend, auf die schwelgerisch-schwungvolle Schlußphrasierung. Noch einmal leuchtet das ganze Brillantfeuer auf in blendenden Farben und Lichtspielen. Auf Thema 10, das sich nunmehr am Ziele weiß und in selbstzufriedener Gesprächigkeit Dutzende von Abschiedsgrüßen entsendet, klingt der Satz aus.

So ist die Stellung der D-Dur-Symphonie im Gefüge der großen Orchesterwerke Beethovens nach dem Inhalte ebenso bedeutungsvoll wie nach der aufgewandten Technik. Wir stehen an einem durch äußeres Leid und seelische Not heraufgeführten Wendepunkte, der zugleich mit der sieghaften Überwindung jene Kette von Meisterwerken erstehen ließ, die vorbildlich bleiben werden, solange sich die Menschenbrust wahrhafter Schönheit in der tönenden Kunst nicht verschließt — die an jugendfrischem Schmelze und innerer Kraft niemals etwas einbüßen werden und mit ihrem intensiven Lichte weit hinausleuchten über Zeitgeschmack und Richtung hinweg bis in jenen Äther hinein, aus dem alles Hohe und Ideale geboren ward.

Symphonie Nr. 3 (eroica) in Es-Dur.

(Werk 55.)

Nach den uns überkommenen Mitteilungen von Ferdinand Ries*), des Wiener Komponisten und Beethoven-Schülers, die auch von anderer Seite ihre Bestätigung finden, greift die Vorgeschichte der „Eroica" als erster Symphonie programmatischen Inhalts in weiterem Sinne auf eines der eigenartigsten Geschehnisse im Leben des Meisters zurück:

*) „Biographische Notizen über L. van Beethoven", herausgegeben von Ferd. Ries und Wegeler 1838. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer 1906.

Geboren ward sie aus der jugendlich-idealen Vorstellung von einer großen politischen Zeiterscheinung, an die Beethoven tausend Hoffnungen und Erwartungen sozialer wie künstlerisch-kultureller Art knüpfte, an Napoleon Bonaparte und seinen Siegeszug. Der Vorwurf begeisterte den Dichter, er formte ihn mit kühner Hand zu tönendem Gebilde, um unmittelbar nach der Fertigstellung des Werkes sich der Erkenntnis bitterster Enttäuschung gegenüberzusehen. Der Vorwurf hatte ihn betrogen! Allein das Werk selbst, in das er all jene großen Hoffnungen, Wünsche und idealen Vorstellungen hineinsenkte, stand fertig da als Zeuge der idealistischen Auffassung eines prometheisch-titanenhaften Geistes von großen Bewegungen der Zeit, von welchen der Dichter eine allgemeine Menschheitserlösung vom Leide erhoffte, während sie in Wirklichkeit der „praktische Held" des Werkes seinen selbstsüchtigen Interessen dienstbar machte.

Beethoven folgte den Zeitereignissen mit jenem starken Interesse, das bedeutende Geister der politischen und kulturellen Entwicklung von jeher entgegenbrachten. — Die französische Revolution und ihre Nachwirkungen beschäftigten ihn lebhaft; der „kleine Korse" Bonaparte, damals im Zenith seines Glücks als Feldherr und Staatsmann stehend, schien ihm der Held in nuce zu sein, dazu berufen, die geknechtete Menschheit mit ihren politischen, sozialen und künstlerischen Wünschen von jeder Fessel zu befreien. Er sah das Morgenrot einer neuen Aera als Relief jener weltbeglückenden Heldenerscheinung und fühlte sich derartig hingerissen von dem Eindrucke, daß er die politische Konstellation in ihren großen Zügen mit Bonaparte als Mittelpunkt zum Gegenstande eines musikalischen Festes zu machen beschloß. Was den weitsichtigen, routinierten Politikern jener Tage längst kein Geheimnis mehr sein konnte, daß nämlich Bonapartes Pläne von einem ans Cynische grenzenden Egoismus getragen waren, daß jener Diktator von Volkes Gnaden unter dem Leitspruche, die Menschheit beglücken zu wollen, seinen usurpatorischen

Gelüsten nach der Kaiserkrone und dem verwaisten französischen Throne nachging, blieb dem dichterischen Optimismus wie der menschlichen Arglosigkeit eines Beethoven verborgen. Er sah in dem Korsen einen Nachfolger jener Konsuln, die einst das alte Rom zur inneren Freiheit und äußeren Weltherrschaft erhoben hatten; mit dem Begriffe der Freiheit verband sich für ihn das unklare, allgemein umfaßte Ziel, das problematische Naturen sich so gern setzen, ohne ihm bestimmte Konturen und Tendenzen geben zu können: Ein Zustand allgemeiner Glückseligkeit, frei von Unzufriedenheit und Ungleichheit, frei von allen das Schaffen und Wirken hemmenden Empfindungen und Erfahrungen.

Die unmittelbare Anregung zur Ausführung des Planes erhielt der Meister bereits im Jahre 1798 durch Bernadotte in Wien. Bernadotte erkannte mit scharfem Blick in Beethoven den aufsteigenden Stern, nahm seinen Plan, den neuen Welteroberer in einem Werke symphonischer Art zu feiern, mit Begeisterung auf und erbot sich, die Komposition nach ihrer Fertigstellung an Bonaparte zu übermitteln. — Beethoven gönnte sich indessen Zeit. Er ließ zunächst die Idee ganz allgemein befruchtend auf sich einwirken. Im Frühjahre und Sommer 1801 entstanden nach den Aufzeichnungen in des Meisters Skizzenbuche die Themen für den Trauermarsch und das Finale. Erst 1803 nahm er das Werk als solches in Angriff; es beschäftigte ihn mit seinen Ideen dann so intensiv, daß es das ganze Schaffen der damaligen Periode aufwog (die herrlichen Klavier- und Violin-Sonaten). In Oberdöbling, einem idyllisch gelegenen Dorfe nahe Wien, wo er den Sommer 1803 zubrachte, fand er Ruhe und Muße, das innerlich bereits völlig ausgereifte Werk niederzuschreiben. Im Frühjahr 1804 ward es vollendet. Das Titelblatt trug oben den Namen „Buonaparte", rechts darunter in kleiner Schrift den Verfasser „Luigi van Beethoven". Der Zeitpunkt, an dem die Symphonie durch die französische Botschaft in Wien an

Bonaparte eingereicht werden sollte, rückte heran, als die Kunde eintraf, daß sich der Korse zum Kaiser der Franzosen habe ausrufen lassen. „Ich war der erste," so erzählt Beethovens Schüler und Vertrauter, Ferdinand Ries, — „der ihm die Nachricht brachte, worauf er in Wut geriet und ausrief: ‚Ist der auch nichts anderes wie ein gewöhnlicher Mensch? Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen; er wird sich nun höher wie alle anderen stellen, ein Tyrann werden!' ... Hiermit schritt er zum Tische, wo die Partitur lag, faßte das Titelblatt, riß es ganz durch und warf die Partitur unter einem Schwall von Verwünschungen gegen den neuen Franzosenkaiser, gegen den neuen Tyrannen, zu Boden, wo sie liegen bleiben mußte. Es dauerte lange, bis er sich dazu verstehen konnte, sie dem Fürsten Lobkowitz zum Gebrauch für einige Zeit zu überlassen (in dessen Palaste sie mehrmals u. a. in Gegenwart des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen aufgeführt wurde) und endlich herauszugeben. Von Napoleon aber durfte keine Rede mehr sein. Das Werk erschien 1806 unter dem Titel: ‚Sinfonia eroica, composta per festiggiare il sovvenire di un grand' uomo'*) als Opus 55, dem Fürsten Lobkowitz gewidmet; von Napoleon war ‚der große Mann' geblieben und dieser als ein Vorübergegangener hingestellt, der in der Erinnerung fortlebe." — Für Beethoven blieb in der Tat Napoleon ein Toter; als viele Jahre später die Nachricht eintraf, der Gefangene von Sankt Helena sei gestorben, äußerte der Meister sarkastisch: „Zu diesem Ausgange habe ich ihm schon vor siebzehn Jahren die Musik komponiert." Er hatte ihm mit der marcia funebre längst begraben ... Während Napoleon I. in Schönbrunn bei Wien residierte, führte Beethoven am 8. September 1809 gelegentlich eines Wohltätigkeitskonzertes in Wien die „Eroica" selbst vor, vielleicht um in herber Ironie der Scheingröße eines

*) „Heldensymphonie, niedergeschrieben, um das Andenken an einen großen Mann zu feiern."

Bonaparte seine dichterisch-ideale Auffassung vom echten, selbstlosen Heldentume gegenüberzustellen.

Die Uraufführung der dritten Symphonie für die große Öffentlichkeit fand in einem Würthschen Konzerte zugleich mit der ersten Wiedergabe einer Es-Dur-Symphonie von Anton Eberl statt. Die Kritik lobte den guten Eberl und sein Werk, das längst vergessen ist und nur noch durch Beethoven in der Geschichte weiterlebt, über die Maßen, um des Meisters „Eroica" „frappante, schöne Stellen, sowie einen energischen, talentvollen Geist" zuzusprechen, dem indessen die „Schwierigkeit der Komposition und die wilde, sich ins Regellose verlaufende Phantasie starken Abbruch getan habe". Gleichwohl hat sich die Symphonie schnell heimisch auf den Repertoiren der Konzerte gemacht, eine Tatsache, die insofern eigenartig berühren muß, als diese Kunst durchaus neu und unerhört war und so unvermittelt der Zeit wie ihren Traditionen gegenübertrat, daß man eigentlich mehr Widersacher hätte erwarten können. Die oben angeführte öffentliche Beurteilung der „Eroica" ist ein Ausfluß jener Überraschung, mit der sich die Kritik als vornehmste Abwägerin vor einem künstlerischen Rätsel sah. Sie mußte die Farbenpracht, deren Mischungen sie vorderhand noch nicht verstand, weniger fesselnd als fremd empfinden. Denn von der zweiten zur dritten Symphonie fehlt es an jeder auf den ersten Blick wahrnehmbaren Verbindung; und für die Psychologie innerer Ideenverwandtschaften und ihre Erkenntnis reichten Zeit und Gelegenheit der Darbietung nicht aus. Das Festgefügte der ganzen Anlage, ihr monumentaler Aufbau, die Kühnheit seiner Architektonik, die Überfülle des Gedankengehalts lassen die „Eroica" so hoch über das seitherige Schaffen Beethovens hinwegragen, daß wir, denen ein abgeschlossener Überblick über das gesamte Wirken des Meisters möglich ist, in ihm nirgends wieder eine ähnliche, tiefe und unüberbrückbar erscheinende Kluft zwischen einem neuen Werke und seinen nächsten Vorgängern feststellen

können. Die „Eroica“ ist unter den sämtlichen Symphonien des Meisters die, welche im Vergleiche zu dem bisher Geschaffenen am leuchtendsten den schöpferischen Geist offenbart, sie ist die gewaltigste Äußerung Beethovenschen Genies, in Inhalt wie Form von unübertroffener Vollendung. Sie mußte einer Zeit unverständlich sein, über die sie sich als ragendes Monumentalwerk erhob, wie die Pyramiden über die Kronen der Palmen.

Von den zahlreichen programmatischen Erklärungen des Werkes ist die Richard Wagners*) weitaus die beachtenswerteste, weil sie sich bei gedrängter Darstellung psychologisch und inhaltlich erschöpfend hält. Wagner warnt zunächst vor der Annahme, in der „heroischen Symphonie“ eine Folge heldenhafter Beziehungen in einem gewissen historisch-dramatischen Sinne durch Tonbildungen dargestellt zu sehen. Er sagt dann: „Zunächst ist die Bezeichnung ‚heroisch‘ im weitesten Sinne zu nehmen, und keineswegs nur etwa auf einen militärischen Helden bezüglich aufzufassen. Begreifen wir unter ‚Held‘ überhaupt den ganzen, vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen — der Liebe, des Schmerzes und der Kraft — nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind, so erfassen wir den wichtigsten Gegenstand, den der Künstler in den ergreifend sprechenden Tönen seines Werkes sich uns mitteilen läßt. Den künstlerischen Raum dieses Werkes füllen all die mannigfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äußert, daß sie, nach aufrichtigster Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischesten Kraft vermählenden Abschluß ihrer Natur

*) Aus Richard Wagner: „Gesammelte Schriften und Dichtungen“, Band V, Seite 219 ff., mit Bewilligung des Original-Verlegers, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), in Leipzig aufgenommen.

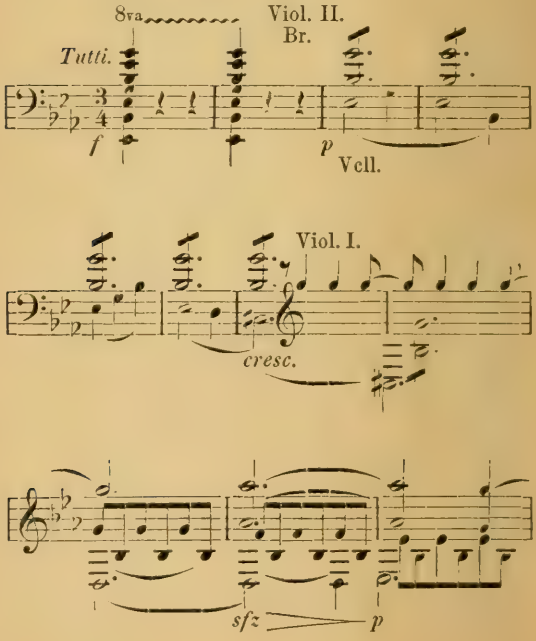
gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke" ... Damit betont Wagner als einer der feinfühligsten und begeistertsten Beethoven-Kenner aller Zeiten das Vorhandensein der starken, vollkommenen Individualität im Tondichter, auf deren Heranreifen in den beiden vorangehenden Abschnitten dieser Analyse ausführlich hingewiesen worden ist, und die nunmehr einer besondern Energie für ihre Geltendmachung bedarf, weil sie sich im heldenhaften (heroischen) Sinne zu äußern hatte. Und in der Tat liegt in der Vereinigung gemütvoller Zartheit und zielbewußter, außerordentlicher Kräftebetätigung jenes Geheimnis, das der dritten Symphonie bis heute eine völlig gesonderte Stellung unter den Werken Beethovens zuweist.

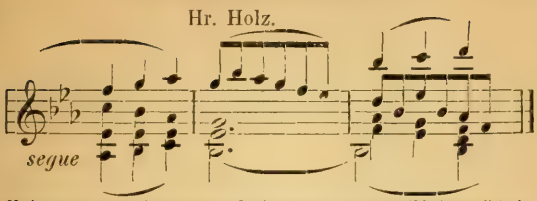
Über den Inhalt des *ersten Satzes* der „Eroica" äußert sich dann Richard Wagner in seiner Studie weiter:

„Der erste Satz umfaßt, wie in einem glühenden Brennpunkte, alle Empfindungen einer reichen menschlichen Natur im rastlosesten, jugendlich tätigsten Affekte. Wonne und Wehe, Lust und Leid, Anmut und Wehmut, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Trotz und unbändiges Selbstgefühl, wechseln und durchdringen sich so dicht und unmittelbar, daß, während wir alle diese Empfindungen mitfühlen, keine einzelne von der anderen sich merklich loslösen kann, sondern unsere Teilnahme sich immer nur dem Einen zuwenden muß, der sich uns eben als allempfindungsfähiger Mensch mitteilt. Doch gehen alle diese Empfindungen von einer Hauptfähigkeit aus, und diese ist *die Kraft*. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert, und zur Äußerung der Überfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstücks: sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernichtenden Gewalt zusammen, und in ihrer trotzigsten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu sehen — einen Titanen, der mit den Göttern ringt..."

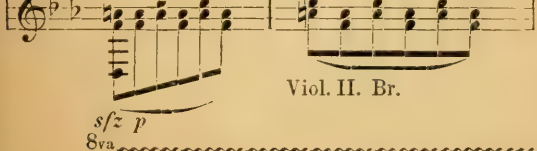
In zwei kraftvollen Schlägen setzt das Allegro con brio ($^3/_4 = 60$) ein, als wollte das Orchester mit diesen beiden starken Akzenten ebenso die Aufmerksamkeit der Hörer für das Folgende beanspruchen, als auch auf den Überschuß an innewohnender schöpferischer Energie hinweisen. Unmittelbar hieran schließt sich das Hauptthema:

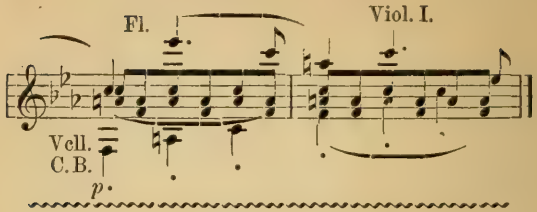
1. *Allegro con brio.*



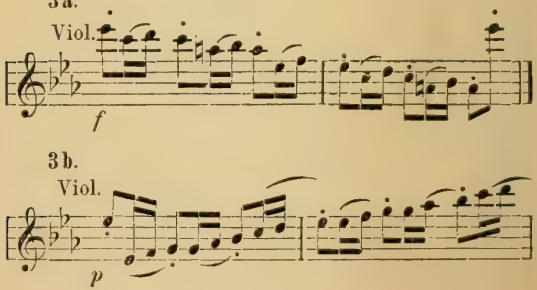


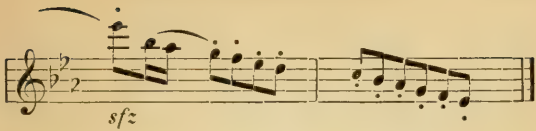
Bringen es auch zunächst Saiteninstrumente (Violoncelle) in milderer Klangfärbung und im piano, so verrät es doch schon hier den strahlenden Glanz und das Sieghafte des Heldentums. Der verminderte Sextakkord im siebenten Takte mischt eine herbe, fast wehmütige Empfindung unter, die indessen nur für kurze Zeit anhält, um über G-Moll und die Dominante der Grund-Tonart zu dieser zurückzukehren und Thema 1 von neuem zu bestätigen, diesmal durch drei Oktaven unter Einbeziehung von Flöte, Klarinette und Horn als Melodieführende. Von hier an wird die Weise, alternierend zwischen ersten Geigen und Horn, weiter ausgesponnen, auf den pochenden sforzandi in synkopierten Rhythmen des $^4/_4$- bei $^3/_4$-Takt führt sie sich konsequent als Alleinherrscherin ein. Nach einem kraftvollen Anstiege finden wir das Thema (1) herrschend durch fünf Oktaven dahinbrausend. In drei Stadien gibt uns damit die musikalische Schilderung ein Bild des Helden. — Hieran schließt sich auf einem kurzen Überleitungsmotive:



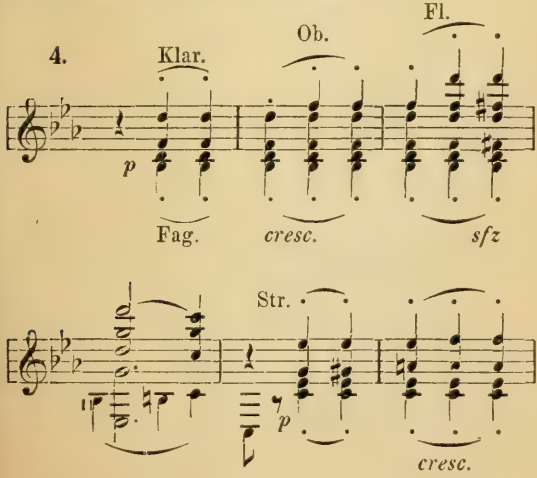


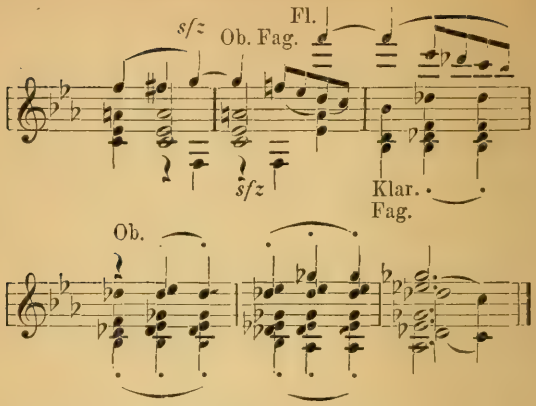
das zwischen Oboe, Klarinette und Flöte reizvoll abwechselt, während die Bässe (2, Takt 3, 4) im Aufstieg das Heldenthema (1) in freier Umbildung andeuten und den zweiten Geigen in Gemeinschaft mit den Bratschen die wiegende Terzbegleitung zufällt, ein Nachwort zum ersten Thema, das wiederum sein Titanenhaupt emporreckt. In der ganzen Symphonie sind die Maße und das thematische Material knapp gehalten, alles Überflüssige wird vermieden; so ist es notwendig, bei der erschöpfenden Erläuterung auch charakteristischer Begleitfiguren zu gedenken, da sie wichtige Funktionen zu verrichten haben. Zwei solcher Violin-Ornamente enthält das nachfolgende Beispiel:





Die rhythmische, auch tonische Verwandtschaft von 3^a mit 3^b ist in die Augen springend. Hier (3^a), wie auch späterhin, wo 3^b die Heldenweise umrankt und ihr zu voller Plastik verhilft, bekräftigt die Figur mit ihrem Wechsel von Sechzehnteln und Achteln das Trotzige des Willens, dem die Schläge des ganzen Orchesters erst in Vierteln, dann in Achteln, Geigen und Bratschen in Sechzehnteln, wirkungsvoll zur Seite stehen. — Keinerlei Ornamentik, keine Nuance in der Tonfarbe leitet das zweite Thema ein:





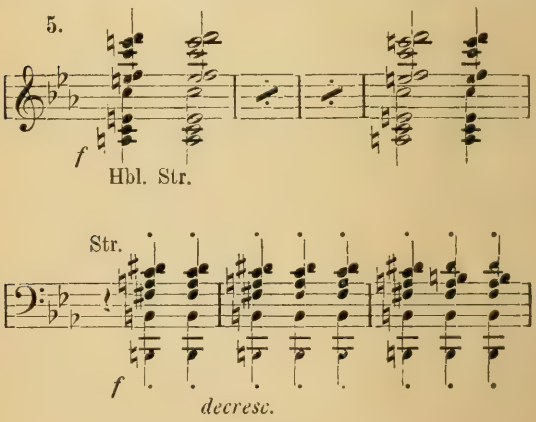
Unvermittelt wendet sich ihm die Darstellung aus dem fortissimo heraus zu. Gleichwohl vermissen wir nichts, im Gegenteil: Die Wirkung erscheint noch erhöht durch die jähe Nebeneinanderstellung der Gegensätze von Lust und Leid, Heldenwonne und Heldenschmerz, wie sie Beispiel 1, Takt 7, schon erkennen ließ. Dort verminderter Septakkord, hier der übermäßige Dreiklang im Übergang zum schmerzvollen C-Moll. In der ganzen Harmonisierung des Themas 4, in seinem Verhältnis zum übrigen Satze gewahrt man aber auch unschwer die völlig veränderten, neuen Schönheitsmaße, die lapidaren Strukturgrundsätze, die Beethoven nunmehr leiten. Viertaktig stehen die Instrumentengruppen einander geschlossen gegenüber: Hier Holz, da Streicher! Und wie wehmutvoll berührt im crescendo der Holzbläser der klagende Einsatz der Oboe und deren schneidendes Fis im übermäßigen Dreiklang von B-Dur (4, Takt 3), weiterhin in das G des C-Moll-Akkords übergehend! Wie beschwichtigend nehmen die Streichinstrumente im fünften Takte die Melodie auf! Sie

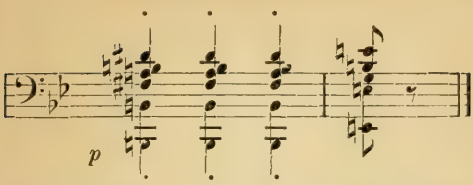
haben indessen noch nicht ausgeredet, da drängen sich wiederum Oboe und Fagott heran, um dem besänftigenden Schmeichellaut der Violinen das Spröde ihres Klangcharakters beizumischen (4, Takt 7, 8) und nach B-Moll zu leiten, das weiterhin in die Dominante von Des-Dur übergeht. Solch schmerzliche Wehmut, der ein heroischer Charakter in den Augenblicken stillen Sichbesinnens unterworfen ist, die er als etwas „Rein-Menschliches" umschließt, darf freilich nur für kurze Zeit, in den Momenten des Atemschöpfens, die siegreiche Bahn durchkreuzen. Schnell sammeln sich die alten Kräfte wieder, wie das Gedünst sich zu gewitterdrohender Wolke zusammenballt; sie steigen in Achtelterzen der Streicher, dann auch der Holzbläser, flutend und immer weitere Kreise ziehend, auf und nieder, bis sie den Höhepunkt mit einer Umkehrung des Heldenthemas (1) erreichen. Siegesfanfaren gleich jubelt und schallt das froh hinaus! Ein neues stretto der Streicher, deren sforzandi an Stelle der früheren Tutti-Schläge stehen, bringt dann das zielbewußte Wollen, das unbeugsame: „Sic volo, sic jubeo!"*) zu ganzer Geltung. Beim Übergange zum Abschluß des ersten Teiles beachte man das Korrespondieren der einzelnen Instrumentengruppen untereinander auf dem Heldenthema. Alle am Werke mitschaffenden Faktoren sind sich über den einzuschlagenden Weg einig, wie sich im heroischen Charakter alle Kräfte in der Richtung auf das zu erreichende Ziel anspannen. Führt der Weg auch über Seufzer und Schmerz-Empfindungen (s. die schrille Sekunden-Dissonanz im Ausklingen), so winkt doch an seinem Ende ein Lohn, „wert des Schweißes der Edlen".

Ruhig und ihrer Eigenschaft als spiritus rector bewußt leitet die Weise 1 in den Durchführungsteil über. Hier greift das im Beispiel 2 gebrachte Motiv mit seinem Wechsel ein, im Grunde genommen auch nur ein Bruchstück des Heldenthemas. Dann intonieren pianissimo in C-Moll

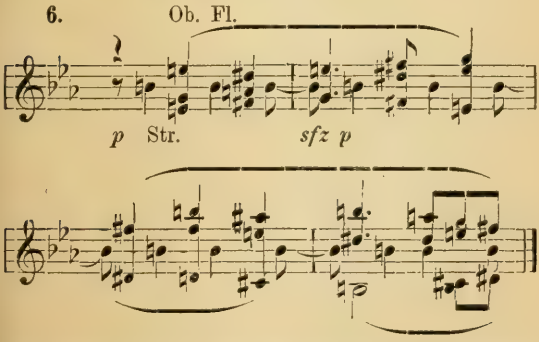
*) „So will ich, so befehle ich!"

Kontrabässe und Violoncelle Nr. 1, um das Thema in chromatischer Steigerung von C-Moll über Cis-Moll nach D-Moll emporzutreiben, wo die Darstellung im fortissimo stehenbleibt. Zu ihr gesellen sich die Geigen mit der energischen Begleitfigur (3), dem Sinnbilde einer stark entwickelten, zähen Widerstandskraft. In G-Moll wiederholt sich darauf die ganze Schilderung. Das ist ein heftiges Kämpfen und Vorwärtsdrängen! Die Klarinette setzt mit Motiv 2 ein, um es später den Bässen zu überweisen, von wo es der gesamte Streicherkörper fugiert und unter heftigen Akzenten weiterführt, um plötzlich vor einem letzten, bedrohlich ihm entgegenstehenden Hindernisse haltzumachen. Da sind wieder die dröhnenden Schläge des vollen Orchesters, in denen sich die Summe angesammelter Heldenkraft kundgibt, wie sie sich anschickt, mit Aufbietung von allen verfügbaren Mitteln das letzte Hemmnis zu durchbrechen. Gleich einem schrillen Schmerzensschrei klingt die Sekunde E zum F-Dur-Akkord:





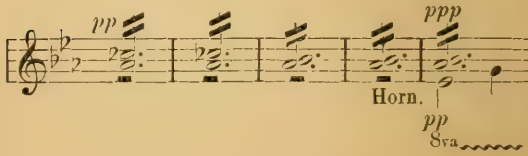
Allein mit dieser letzten verzweiflungsvollen Kraftäußerung, die an die Titanenarbeit der Mythologie erinnert, ein stetes Wuchten und unbändiges Andrängen, ist auch die Darstellung vorderhand erschöpft. In jähem decrescendo (5, Takt 5-8) leiten die Streicher nach E-Moll hinüber; in unmittelbarem Anschluß an Beispiel 5 bringen zu den synkopierenden ersten Geigen und einer gegenlaufenden Melodie der zweiten Geigen und Violoncelle Oboe und Flöte klagend und schmerzerfüllt das folgende Nebenthema in Moll:

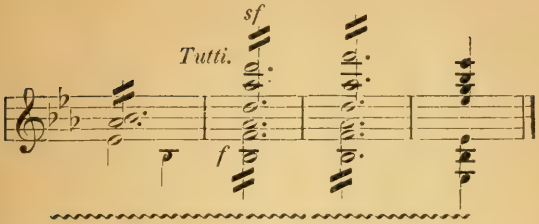


Gleich einer resignierten Betrachtung darüber, daß all das Aufgebot der Kräfte nicht imstande war, siegreich durchzudringen! Flöten und erste Geigen spinnen Weise 6 weiter aus, dann unmittelbar zum Hauptthema (1) sich zurückwendend. Nur

aus ihm heraus ist die entscheidende Befreiungstat möglich, für Schmerz und Wehmut fehlt es in solchen Momenten fieberischer Spannung an Platz. So wiederholt sich die Darstellung über C-Moll (1) und Es-Moll (6), bis allmählich das gesamte Orchester sich auf Thema 1 zum staccato der auf und nieder steigenden Bässe versammelt. Nicht in verschwenderischer Ausgabe aller verfügbaren Mittel braucht der Tondichter den Übergang zu erzwingen; der Höhepunkt in Beispiel 5 hat nur scheinbar das erstrebte Ziel nicht erreicht, sein wuchtiger Andrang brachte das entgegenstehende Hemmnis in seinem Fundamente ins Wanken, so daß es hier geringeren Aufgebots bedarf, es zu stürzen. Aus dem fortissimo auf Ces-Dur heraus lenkt die musikalische Schilderung plötzlich in ein fast zögerndes Stadium ein, als ob der Held vor der letzten Entscheidung, an der Pforte seines Ruhmestempels, den stürmischen Schritt mäßige und sinnend zaudere. Die Holzbläser bestätigen erst kräftig, dann immer schwächer, wie in unsicherem Nachtasten der Grundtonart zustrebend, die gewonnene Position in breiten, feierlichen Harmonien, während die Streicher ein Bruchstück des Heldenthemas erst in Vierteln, dann hastiger in Achteln einstreuen und endlich sich mit dem Baßgrundton im pizzicato begnügen. Die Geigen nehmen darauf pianissimo die Terz As—Ces im Tremolo als Andeutung der Oberdominante von Es im Nonenakkorde auf, geben von dieser Terz auf As—B herab und lassen das Horn die Weise 1 leise andeuten:

7. Viol. I. II.





Aus dieser herben Gegenüberstellung*) von Tonikadreiklang (Es-G-B) und Dominantakkord (As-B) im 5. und 6. Takte des Beispiels 7 heraus findet das Orchester ganz jäh (Takt 7, 8) den Übergang zu Thema 1 in der ersten Fassung des Eingangs.

Nun fließt alles wieder im alten Bette dahin, die Darstellung ist wie zu Beginn des Satzes, das Heldenthema hat die führende Rolle, erst piano, dann über F-Dur und Des-Dur nach kühnem crescendo in der Grund-Tonart forte. Ihm schließt sich das Wechselspiel des Beispiels 6 an, im weiteren betont auch die Wiederkehr der Figur 3ª hartnäckig den gewonnenen Standpunkt. Das zweite Hauptthema (4) auf Es-Dur leitet zu einer extatischen Äußerung der Weise 1 über. Fast gewinnt man den Eindruck, als sei hiermit die Schilderungsmöglichkeit erschöpft und der Meister schreite dem Schlusse des Satzes entgegen. Dem ist jedoch nicht so! Mit der Dissonanz Es-D-Ces-As, einem Seitenstücke zu 5 in Moll, führt sich das Heldenthema (piano) von neuem ein; und wie es oben chromatisch gesteigert wurde, so sinkt

*) Die Überleitung hat den Musikern Beethovenscher wie auch späterer Zeit viel Kopfzerbrechen gemacht; sie nannten die Wendung die „Stelle mit den falschen Noten". Bei der ersten Probe der „Eroica" in Wien mußte der Meister die eigenartige Dissonanz gegen die Meinung der Orchestermitglieder nachdrücklich verteidigen, in französischen Partituren findet man das As der zweiten Violinen in G umgesetzt. Das Skizzenbuch Beethovens weist indessen darauf hin, daß die allerdings unerhört kühne Wendung vom Tondichter gewollt war.

es hier im pianissimo über Des zurück, um, auf C-Dur strahlend, in voller Stärke dahinzuströmen. Rasch dämpfen sich die grellen Farben zu milder Mischung. Der Besitzstand ist ja nach allen Seiten hin so gesichert, daß sogar Scherz und Koserie aus dem Gefühle des festen Erwerbs natürlich erscheinen. Die ersten Geigen tändeln auf dem Rhythmus des Motivs 3 und schlingen ihre Rosenketten um Weise 1. Zwar meldet sich wie in leiser Wehmut das Nebenthema 6, allein die Violinen behalten doch die Oberhand, sie bauen ihre Begleitfigur (3) immer zielbewußter aus, ihre Fäden werden zum festen Netze, im crescendo setzen sie mit 3^b ihren Willen durch. Die Kraft, die ringend siegte, hat sich auch freigemacht von jedem Einflusse persönlicher Sentimentalität. Abgeklärt steht sie an ihrem Ziele. Das Horn verkündet die Heldenweise, dazu steigen die Geigen mit 3^b geschäftig auf und nieder; weiter sehen wir Thema 1 in den Bässen, Violoncellen und Bratschen, 3^b auf Fagott, Klarinette und Flöte verteilt, während die drei Hörner auf den Grundharmonien ruhen und Trompeten wie Pauken in triolischen Fanfaren den Sieg in alle Welt verkünden. Bis zum glanzvollen Ausklingen bleibt alles blühende Lust und Freude, durchtränkt von den satten Klängen der Heldenweise, die in ihrem grandiosen Hin- und Herwogen sich wie eine gewaltige Grundfanfare inmitten des Jubels ausnimmt. Nach solchem Feste mit dem jauchzenden Bestätigen des erreichten Zieles stehen am Schlusse, genau wie am Eingange des Satzes, zwei kurze, energische Schläge, die dem unerreicht großartigen, klingenden Blicke die letzte charakteristische Linie hinzufügen.

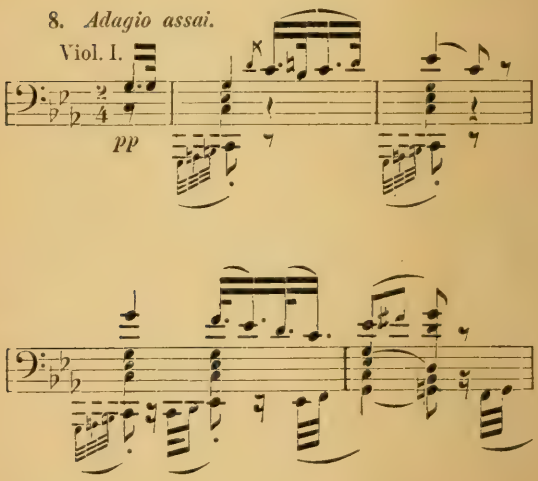
Vom zweiten Satze und seinem programmatischen Inhalte sagt Richard Wagner a. a. O.:

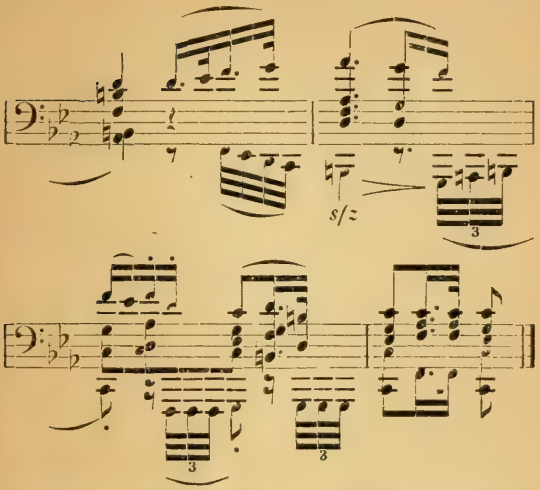
„Diese zerschmetternde Kraft, die uns mit Entzücken und Grauen zugleich erfüllt, drängte nach einer tragischen Katastrophe hin, deren ernste Bedeutung unserem Gefühle im zweiten Satze der Symphonie sich kundgibt. Der

Tondichter kleidet diese Kundgebung in das musikalische Gewand eines Trauermarsches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer bewegte Empfindung teilt sich uns in ergreifender Tonsprache mit: Eine ernste männliche Wehmut läßt sich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Träne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeisterten Ausrufe an. Aus dem Schmerze entkeimt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieser Kraft suchen wir unwillkürlich wieder den Schmerz auf; wir geben uns ihm hin bis zum Vergehen im Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals unsere volle Kraft zusammen: wir wollen nicht erliegen, sondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir selbst tragen sie nun auf den starken Wogen eines mutigen, männlichen Herzens. Wem wäre es möglich, in Worten die unendlich mannigfaltigen, aber eben unaussprechlichen Empfindungen zu schildern, die vom Schmerz bis zur höchsten Erhebung, und von der Erhebung bis zur weichsten Wehmut, bis zum letzten Aufgehen in ein unendliches Gedenken, sich berühren? Nur der Tondichter vermochte das in diesem wunderbaren Stücke."

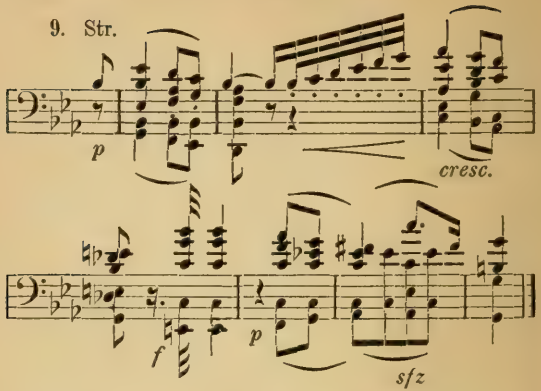
Die Worte umschließen die ganze Psychologie der leitenden Idee; und der Hinweis darauf, daß der Schmerz zugleich die heilende Kraft für seine Leiden in sich trägt, gibt der Ausspinnung und Weiterführung des dichterischen Gedankens eine ganze Anzahl von Perspektiven. Wir wissen aus vielen Wendungen des ersten Satzes, daß vor dem Heroischen und seiner sieghaften Geltendmachung alles, vornehmlich auch das Rein-Menschliche, mit den mancherlei Interessen zurückzutreten hatte. Jene kolossale Urkraft, wie sie sich ungestüm und rücksichtslos zur Beherrscherin der Situation emporschwang, mußte viel auf ihrem Wege zermalmen, an dem ein Menschenherz hing. Die herben Akkord-Mischungen, die Sekunden-Aufschreie, die verminderten Sept-

akkorde und übermäßigen Dreiklänge deuteten all die Seufzer an, die angesichts des leuchtenden Zieles zu überwinden waren. Nun, da der Held auf dem Gipfel seines Ruhmes steht, überschaut er im Rückblicke auf den durchmessenen Siegespfad auch all jene Hoffnungen, die er im Herzen nährte, aber der großen Idee opfern mußte, und die nun zerschmettert, zerknickt hinter ihm liegen. Im Helden regt sich der reine Mensch, düstere Trauer umschattet sein Herz an offenen Gräbern. — Starr und in herber Majestät leitet das Hauptthema dieser Stimmung die Marcia funebre, ein Adagio assai ($^1/_8 = 80$), ein:



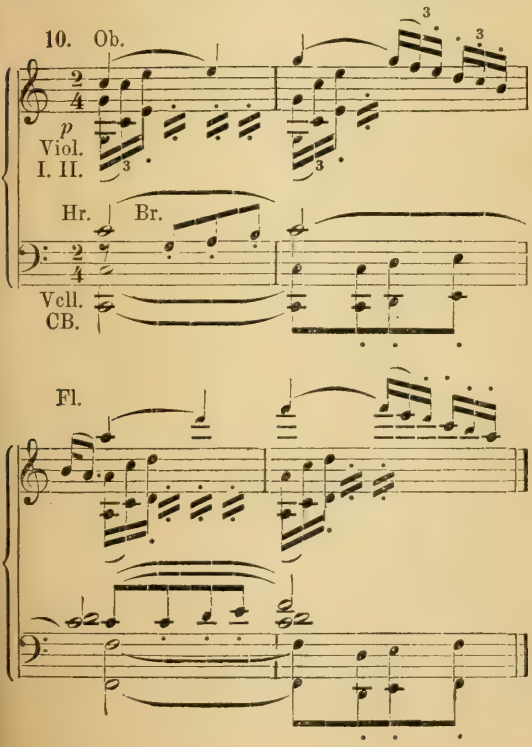


Die Weise ruht zunächst in den Saiteninstrumenten allein pianissimo. Der Aufschlag in den Kontrabässen deutet auf das wuchtig eindringende Schmerzgefühl von außen her wie auf die Resonanz hin, die es im Herzen des Helden findet. Weiterhin wird aus dem Vorschlag eine Zweiunddreißigstel-Triole in den Streichern, die wie ein leiser, Grüften entsteigender Schauer berührt. Bei der Wiederholung übernimmt die Oboe klagend die Melodie 8 von den ersten Violinen, in erschütternder Majestät intonieren Holz, Blech und Pauken die düstere Harmonie, im dumpfen Marschrhythmus der Saiteninstrumente läßt der kalte Odem des Todes das Herz erzittern. Und dennoch darf diese Reflexion nicht Herrin der Situation bleiben; unmittelbar neben ihr, aus ihr selbst heraus erwachsend, steht der Trost. Wir finden ihn neben Thema 8 nach dessen Reprise:



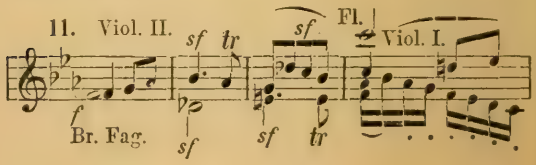
Der Hinweis auf die über allem Menschenwerke waltende, ewige Macht! Ihr überirdisches Licht verklärt auch die Trauer der Erde. — Mit den beiden, so gewonnenen Themen und deren Gegensätzen wie einheitlichen Berührungspunkten operiert nunmehr die Schilderung ausschließlich. Auch der Weise 9 untermischen sich die triolischen Zweiunddreißigstel der Streicher; Schmerz und Wehmut widerstreben zunächst dem trostreichen Zuspruch. Später berührt es uns, aus Fagott und Klarinette über Oboe und Flöte emporsteigend, wie das Seufzen gequälter und belasteter Menschenbrust. Durchweg stehen hier noch die Gegensätze starr, nur durch jähe Wendungen verbunden, nebeneinander, wie auch in Augenblicken höchsten seelischen Affektes die Stimmungen unvermittelt in ihr Gegenteil umschlagen und durch solches Schwanken das innere Gleichgewicht in arge Mitleidenschaft ziehen. So schwebt das in düsterem Grundkolorit gehaltene, mit herben Schlaglichtern zur Plastik erhobene Tonbild, einheitlich und in sich abgeschlossen, an uns vorüber.

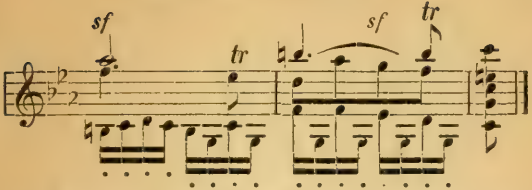
Das „Maggiore“ setzt die Schmerzempfindung in die „Träne der Liebe, inniger Erhebung und zum begeisterten Ausrufe“ um, ist also ein Produkt der Einwirkung von Thema 9 auf Thema 8. Hier sein leitender Gedanke:



Frei stimmt die Oboe zu der Sextolen-Begleitung der Geigen mit den ihr nachschreitenden, für den Zustand der Erhebung ebenfalls sehr charakteristischen Achteln der Bratschen, Violoncelle und Kontrabässe ihre rührende Weise an. In einem fortissimo trionfale, wie es Beethoven auch in seiner As-Dur-Klaviersonate für den Sieg des Trostes über die Trauer verwendet, gipfelt die Tendenz des Dur-Satzes. Nur kleine Geister verlieren sich im Schmerze über den Verlust und die Hingabe irdischer Güter; der echte Held gewinnt aus dem für kurze Zeit ihn beschäftigenden, düsteren Sinnen neue Kraft und neue Hoffnung, den Ausgleich zwischen Sonnenbahn und Erdendunkel — den Gräbern entsprießt neues Leben. Gleich dem Hauptsatz ist auch das Maggiore mit der ruhigen Kantilene zum ebenmäßigen Pulsschlage des sextolischen Begleit-Rhythmus einheitlich und von höchster Stilreinheit; die scheinbaren Gegensätze erweisen sich ihrem innersten Wesen nach als nahe verwandt, weil eine Stimmung aus der anderen gewonnen wird und in ihrer Psychologie wie in ihrem Gehalte auf den gemeinsamen Ursprung, das heroische Gefühlsleben hinweist. Im vierten Takte vor der Rückkehr zum Minore springt der jähe Wechsel vom trionfale zur Trauer (8) mit der unisono-Wendung der Streicher in die Augen als sinnfälliges Beispiel für die Prägnanz der Übergänge.

Der dritte Teil der marcia funebre ruht im wesentlichen auf einer Tripelfuge, die sich mit den auf den Helden eindringenden Gefühlen beschäftigt und durch folgendes Thema einführt:





Die Verwandtschaft von Thema 11 mit 10 und 9 ist offensichtlich. In der Durcharbeitung wächst sich die Darstellung zu immer gewaltigeren Dimensionen aus; nagender Schmerz bekundet sich in den Sextolen der Geiger. Dann plötzlich tönt es wie aus der Erde tiefsten Tiefen und des Himmels lichtesten Höhen zugleich in den Saiteninstrumenten: „Dahin! Verloren für alle Zeit!" mit dem nachfolgenden Ansatze des Trauerthemas (8). Im Wehgefühl ob dieser erbarmungslos erscheinenden Wahrheit krampft sich das Herz zusammen, der furchtbare Schmerz schüttelt (Sextolen der Violoncelle und Kontrabässe) den Helden, in Trompeten und Hörnern dröhnt es wie Stimmen des jüngsten Gerichts. Das Mitgefühl steigert sich zu wahrhaft elementarer Äußerung, nach der wir seinen Träger mit zuckendem Herzen (abgebrochene Sextolen der Violinen und Flöten) am Boden liegend gewahren. Klagend stimmt die Oboe die Weise 8 an, tröstend stellen ihr die Saiteninstrumente das Thema 9 gegenüber. Noch einmal brausen die Schauer des Schmerzes (Zweiunddreißigstel) über den Niedergeschmetterten dahin; allein sie finden ihn nicht mehr fassungslos, sondern bereit zum letzten Abschiednehmen, zum entschiedenen Lossagen von den traurigen Erscheinungen seiner Helden-Vergangenheit. In den Geigen und den hinzutretenden Bratschen klingt es (gestoßene Achtel) wie Glockengeläut herüber, die ersten Violinen gehen in eine wehmutvoll-freundliche Melodie, gewonnen aus den Themen 9 und 10, über. Von ihr aus leitet das Orchester eine rein rhythmisch-schildernde Bewegung ein. Danach: Leises Schluchzen

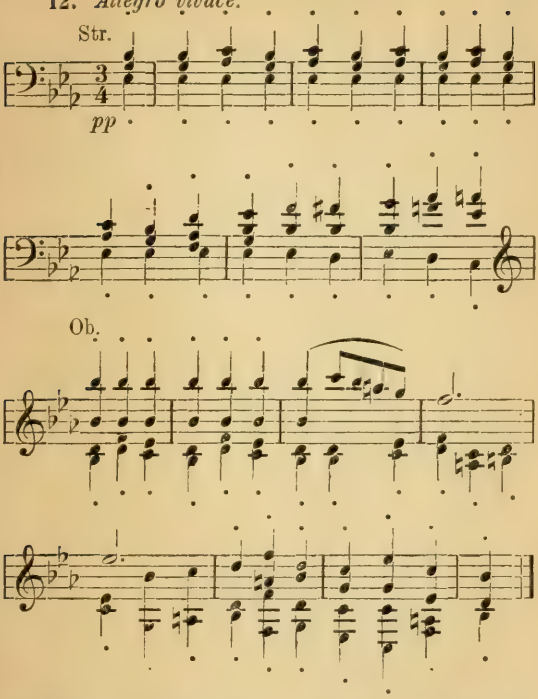
und stille Tränen! Stockend hebt zum pizzicato der Bässe Weise 8 in den ersten Violinen an. Es ist der letzte Weg zur Gruft mit allen jenen trüben äußeren und innerlichen Einzelheiten, die das Leben keinem Menschen erspart hat und die hier in plastischer Deutlichkeit an uns vorüberziehen. Am Schlusse ein letzter Scheidegruß, Schweigen; Zeit und — Vergessen senken sich über das Grab.

Der dritte Satz, ein Scherzo ($^3/_4 = 116$) mit eingefügtem Trio, betätigt die bereits angedeutete Sentenz, daß aus Tod und Verwesung, aus Trauer und Schmerz neue Lebenskräfte geboren werden. Wagner kommentiert:

„Die Kraft, der, durch den eigenen tiefen Schmerz gebändigt, der vernichtende Übermut genommen ist, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer munteren Heiterkeit. Das wilde Ungestüm in ihr hat sich zur frischen, munteren Tätigkeit gestaltet; wir haben jetzt den liebenswürdigen, frohen Menschen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahinschreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die lustigen Jagdhörner erschallen läßt; und was er bei alledem empfindet, das teilt uns der Meister in dem rüstig-heiteren Tonbilde mit, das läßt er uns von jenen Jagdhörnern endlich selbst sagen, die der schönen, fröhlichen, doch auch weich-gefühlvollen Erregung des Menschen selber den musikalischen Ausdruck geben. In diesem dritten Satze zeigt uns der Tondichter den empfindungsvollen Menschen von der Seite, welche derjenigen entgegengesetzt ist, von der er ihn uns im vorangehenden zweiten Satze zeigte: Dort der tief und kräftig leidende — hier der froh und heiter tätige Mensch."

Aus dem fast unbestimmten Wispern und Raunen der Akkorde erhebt sich das Thema des Scherzos in zielbewußtem Anstiege zu sonnenbestrahlter Höhe:

12. *Allegro vivace.*

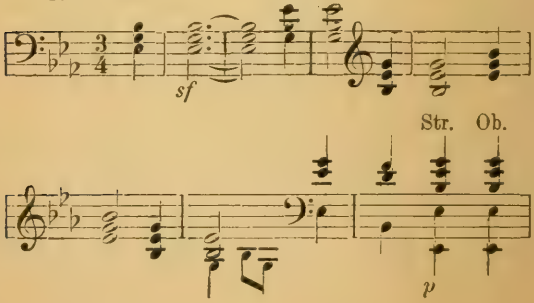


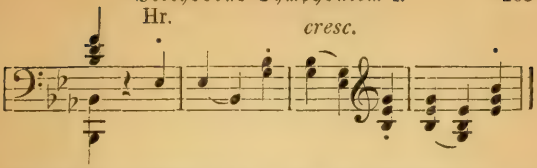
Das sind die erst geheimnisvoll, dann immer offenkundiger sich betätigenden neuen Kräfte. Und trotz des pianissimo tritt doch alles in fast übermütig-trotzigem staccato so bestimmt und selbstbewußt auf, daß die Tendenz unabweisbar zum Bewußtsein kommt. Wohl währt es einige Zeit, bis aus den unzählig vielen Lebensquellen im Menschen das treibende

Element sich wieder zum Strome ansammelt, der große Lasten tragen und gewaltige Kräfte äußern kann. Erst im 93. Takte gewinnt der Tondichter im fortissimo das Hauptthema auf der Grund-Tonart Es wieder, wo es schwelgerisch ausklingt, stolz auf die wiedergewonnene innere Schaffenslust und Stärke. Nicht für einen Augenblick aber verliert die Behandlung des tönenden Stoffes die Proportionen aus dem Auge, und ihr langes crescendo ist der allmählichen Rückkehr alter Energie nach seelischem Leid durchaus angepaßt. Dabei kommt auch der Humor zu seinem Rechte. Fürwitzig und mit dem sforzando auf dem zweiten Viertel mischen die Streicher das Heldenthema des ersten Satzes (1) unter, um den Holzbläsern ihre launigen Bemerkungen über die neue Gesellschaft zu überlassen. Auch das nach einer kraftvollen Wiederholung anhebende Zwiegespräch zwischen den geschlossenen Gruppen der Holzbläser und Streicher berührt mit dem unwiderstehlichen Reize seinen Humors. Am Schlusse des Satzes stehen auch wieder die kurzen Schläge, die den ersten Satz umgrenzen.

Das Trio ruht im wesentlichen auf den schlichten, klangfrohen, zum Thema sich kristallisierenden Akkordfolgen der Naturhörner.

13. Hr.





Das übrige Orchester begnügt sich mit Interjektionen, im Beginn des zweiten Teils mit einem Zwischenspiele, das in seiner erquicklichen Einfachheit auf die Quelle alles neuen Lebens, auf die Natur, in nicht mißzuverstehender Weise hindeutet. Bei der späteren Wiederholung des Themas 13 in den Hörnern bringt das Des der Septime im Es-Dur-Akkord mit seinem Ruhepunkte auf dem sforzando und decrescendo zwar eine leicht-wehmütige Beimischung, die sich indessen bald verliert. — Das Trio bildet übrigens eine recht gefürchtete Klippe für die Hornbläser, namentlich für das erste Horn, das mit dem zweigestrichenen Es seine natürliche und gebräuchliche Höhengrenze um eine Terz überschreitet.

Mit dem neueinsetzenden Thema 12 (Scherzo) feiern wieder Lebenslust und Kraftbewußtsein ihren Triumph. Vom alla breve ($^1/_1 = 116$) abgerechnet, ist die Anordnung und Gruppierung des Stoffes die alte geblieben. Die Koda leiten die Pauken in pianissimo auf dem frohen Wechsel zwischen Es und B ein und bahnen im steten crescendo dem Orchester den Weg für den sieghaft verklingenden Schluß an.

Dem Finale, einem Allegro molto ($^1/_2 = 76$), widmet Richard Wagners Analyse eingehende Betrachtung:

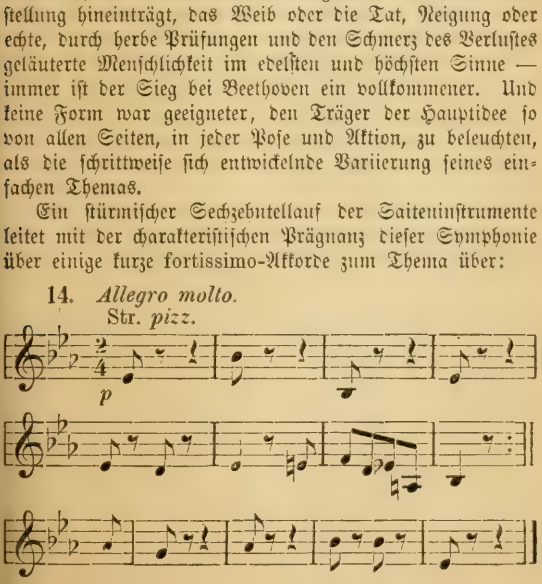
„Die beiden Seiten des tief und kräftig leidenden, des froh und heiter tätigen Menschen faßt der Meister in dem vierten (letzten) Satze zusammen, um uns endlich den ganzen, harmonisch mit sich einigen Menschen in den Empfindungen zu zeigen, in denen selbst das Gedenken des Leidens sich zu Trieben edler Tätigkeit gestaltet. Dieser Schlußsatz ist das nun gewonnene, klare und verdeutlichende

Gegenbild des ersten Satzes. Wie wir dort alle menschlichen Empfindungen in den unendlich mannigfaltigen Äußerungen bald sich durchdringen, bald heftig verschiedenartig sich von sich abstoßen sahen, so einigt sich hier diese mannigfaltige Unterschiedenheit zu einem alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohltuender, plastischer Gestalt uns darstellt. Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchst einfachen Thema fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt, und der unendlichsten Entwicklung, von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft fähig wird. Um dieses Thema, welches wir als die feste, männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein all die zarteren und weicheren Empfindungen, die sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elements entwickeln, welches endlich an dem, durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden, männlichen Hauptthema in immer gesteigerter, mannigfaltiger Teilnahme sich als die überwältigende Macht der Liebe offenbart. Diese Macht bricht am Schlusse des Satzes sich volle, breite Bahn in das Herz. Die rastlose Bewegung hält an, und in edler, gefühlvoller Ruhe spricht sich die Liebe aus, weich und zärtlich beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühle sich steigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier ist es, wo noch einmal dieses Herz das Gedenken des Lebensschmerzes äußert: hoch schwillt die lieberfüllte Brust — die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfaßt, wie Wonne und Weh, als rein menschliches Gefühl, ein und dasselbe sind. Noch einmal zuckt das Herz, und es quillt die weiche Träne edler Menschlichkeit; doch aus dem Entzücken der Wehmut bricht kühn der Jubel der Kraft hervor — der Kraft, die sich der Liebe vermählte, und in der nun der ganze, volle Mensch uns jauchzend das Bekenntnis seiner Göttlichkeit zuruft."

Ob Beethoven, nach der ganzen Anlage der drei Vordersätze zu schließen, im letzten den Beweis dafür erbringen wollte, daß der wahre Held als Mann kühner Tatkraft erst unter dem Einflusse der Liebe zum „ganzen, vollen Menschen" ausreift, das bleibe hier unerörtert und der Vergleichungs- bzw. Kombinationskunst eines jeden überlassen. In Analysen poetischer Art schleichen sich sehr oft subjektive Wünsche und Intentionen des analysierenden Dichters ein. Die Probleme, die Beethoven bislang in seiner „Heroischen" entrollte, sind so großer, weitumfassender Art, daß sie aus ihrer Natur heraus jede alltägliche Lösung abweisen. Wer aber auch das Abklärende und Abgeklärte in die Enddarstellung hineinträgt, das Weib oder die Tat, Neigung oder echte, durch herbe Prüfungen und den Schmerz des Verlustes geläuterte Menschlichkeit im edelsten und höchsten Sinne — immer ist der Sieg bei Beethoven ein vollkommener. Und keine Form war geeigneter, den Träger der Hauptidee so von allen Seiten, in jeder Pose und Aktion, zu beleuchten, als die schrittweise sich entwickelnde Variierung seines einfachen Themas.

Ein stürmischer Sechzehntellauf der Saiteninstrumente leitet mit der charakteristischen Prägnanz dieser Symphonie über einige kurze fortissimo-Akkorde zum Thema über:

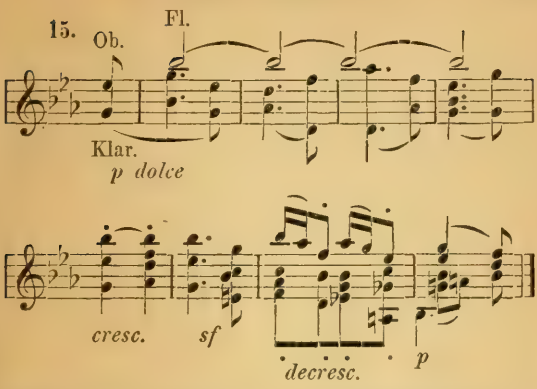
14. *Allegro molto.*



Auch hier treten verwandtschaftliche Züge mit dem Heldenthema (1) zutage;*) indessen ist alles auf größtmögliche Einfachheit abgestimmt, es sind die skizzenhaften Abrisse einer auszuführenden Zeichnung, die Umgrenzungslinien für einen weiten Raum, der noch zu beleben ist mit allerlei Ausstattung. Der Held steht vor uns als schlichter, für neue Eindrücke empfänglicher Mensch, hervorgegangen aus dem Kampfe, dem Bewußtsein ehrlichen Sieges und dem Schmerze des Verlustes, durchflutet von einem durch Lebenserfahrung geläuterten, auf hohe Ziele gerichteten Willen, mit der ihm verfügbaren Kraft. — Bei der Wiederholung des Themas 14 ahmen die Holzbläser unisono auf dem zweiten Viertel bzw. Achtel die Melodie den vorausschreitenden Streichern nach. So läßt sich das Orchester langsam belehren, so entwickelt sich aus einer starken Grundlinie der vertiefte Charakter in seinen inneren und äußeren Ebenmaßen allmählich, in der ersten Variation bei gemütvoller Vertiefung und in durchsichtiger Plastik, in der zweiten in lebhafter durch die gestoßenen Triolen gekennzeichneten Art; beide Variationen sind ausschließlich den Streichinstrumenten überwiesen. Die dritte Veränderung zieht bereits die Summe des bislang Gewonnenen in frischpulsierender Schaffensfrische. Die Holzbläser übernehmen die Stimmführung, ihnen gesellen sich im weiteren Verlaufe die Blechbläser und Pauken zu, während die Streicher in lebhafter Mischung von Achteln und Sechzehnteln den Begleitpart ausführen. In Oboe, Klarinette und Flöte zeigt sich nunmehr Thema 14 zur nachstehenden, lieblich dahinströmenden Melodie kristallisiert:

---

*) Beethoven hatte das Thema 14 vordem bereits in seinen Klaviervariationen (Werk 35, 15 Variationen mit einer Fuge für Klavier), später auch in seiner Ballettmusik zu den „Geschöpfen des Prometheus" benutzt.

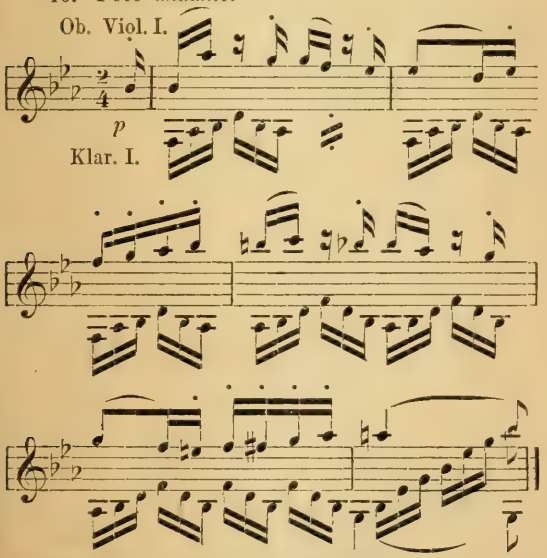


Beethoven bindet sich nicht an die feste Norm der Variation hergebrachten Stils, er gestaltet frei und kühn auf der verbreiterten Basis des Hauptthemas, dem er zu diesem Zweck eben nur skizzenhafte Konturen gab, und bezieht allmählich alle jene schaffenden und darstellenden Kräfte ein, die ihm für den Ausbau notwendig und wirksam erscheinen. — Bei der vierten Variation geht er in einen prächtig fugierten Satz über, der sich wieder streng an die Faktur des Urthemas (14) hält, kühne Steigerung aufweist, vom Bewußtsein strotzender Kraft durchdrungen ist und in seinen energischen Triolen am Schlusse den G-Moll-Marsch der fünften Variation einleitet. Da haben wir wieder im Rhythmus und der äußeren Formung den Hinweis auf den Helden im Sinne des kämpfenden, siegreichen Eroberers. Seine Individualität zeigt ihre Vielseitigkeit hier im bunten Wechsel der Achtel, Triolen und Sechzehntel, samt und sonders Eindrücke, die aus der vorgegangenen Schilderung, den früheren tonischen Flexionen und Kombinationen des Themas gewonnen worden sind. — Nach diesem kriegerischen Bilde

bringt Variation 6 die schlichte, sinnige Weise 15 in E-Dur, von wo es zu den Begleitsechzehnteln (pianissimo) der ersten Geigen bald nach E-Moll übergeht. In zweiten Geigen und Bratschen meldet sich außerdem fugiert auch die Urform mit Thema 14, um sich allmählich zu verbreitern und zu vertiefen. Die Einfachheit von Material und Darstellung ist augenscheinlich mit voller dichterischer Absicht gewählt, weil der Meister das Ausgestalten einer heldenhaften Individualität aus dem Urmaterial des Menschen, aus dessen schönster und höchster Naivität heraus, bezweckt und weil er nur auf dem Wege ruhiger, durchsichtig-klarer Entwicklung jene ätherklare Höhe schlichten Menschen-Heldentums erreicht, wie sie sich beim Einsatze des herrlichen poco andante ($^1/_8 = 108$) in so entzückendem Farbenschmelze zeigt. — Und hier ist uns wieder die Frage nahe gelegt, ob das Erreichte wirklich jene Liebe im Spiegel irdischer Auffassung ist. Unwillkürlich deutet die wunderbar berührende, fromm-schlichte Stimmung auf eine Liebe im erweiterten Sinne hin, der Menschenwerk und Erdendasein keine Grenzen zieht, die sich über alles Irdische hinweg erhebt zu lichten Höhen. Und solche Empfindung resultiert auch aus der organischen Gliederung des Ganzen mit ihrer dichterischen Logik. Der wahre, echte Held im Sinne des Beethovenschen Heros, der aus schwerem Ringen und Kämpfen mit sich selbst und mit anderen feindlichen Gewalten so sieghaft und leuchtend hervorgeht, muß, am Ziele angelangt, zu jenem großen, weltumfassenden Gefühle gelangen, das den Blick dankbar nach oben richtet und all den liebenswerten, verehrungswürdigen, begeisternden Eigenschaften seiner heroischen Persönlichkeit als Krone die wahre, tiefempfundene Gottesfurcht hinzugesellt. Ohne irgendeiner Kontroverse die Wege anzubahnen, mag diese Auffassung, die sich in Gegensatz zu der Wagners stellt, hier wiedergegeben werden und zum Nachdenken anregen. Der eingeschobene Andante-Satz ist von einer Schönheit, die den Himmel offen sieht mit all den Wundern überirdischen

Glanzes, er abstrahiert von allem Weltlichen, obgleich ihm die Erde (Thema 14 und 15) als Stützpunkt dient. Seine Lyrik hat nichts gemein mit der empfindungsseligen Lyrik unserer Frühlingspoeten. In verheißungsvollem Frieden heben con espressione Oboen, Klarinetten und Fagotts die Weise 15 bei reicher Harmonisierung in feierlichem Fortschritte an; die Einwirkung ihrer tröstenden und stärkenden Kraft zeigt sich gar bald in der folgenden Übergangswendung:

16. *Poco andante.*



Die Erinnerung streift mit dunklem Fittich das Herz des Helden, allein ihr Inhalt ruht in so wesenloser Tiefe, daß es hier die verklärte, ins Heroische gesteigerte Trauer des

zweiten Satzes ist, die Heldenkräfte neu verlieh und nun am Schlusse auf das breit und siegend dahinströmende Thema 1 zurückgreift. Die Rekapitulation nimmt kurz vor dem Presto ($^1/_8 = 116$) fast notengetreu in den abgebrochenen Sextolen die Diktion der marcia funebre an. Ihre erschütternden Momente sind jedoch durch die Erinnerung und den erreichten Standpunkt des Trägers idealisiert. — Nun ein Jubelruf der befreit sich fühlenden Seele beim Einsatze des Presto mit dem jauchzenden Sechzehntel-Abgange der kurzen Einleitung zum letzten Satze! Dann strömt es in heller Freude dahin, dithyrambisch-schwungvoll den Helden auf Thema 15 feiernd. Glanzvoll läuft der Satz in den charakteristischen Schlägen, den Symbolen seiner Prägnanz, aus.

Ende.

Beethovens Symphonien. I.

Inhalt.

Seite

Die geschichtliche Entwicklung der Symphonie 3
Symphonie Nr. 1 in C-Dur 15
Symphonie Nr. 2 in D-Dur 44
Symphonie Nr. 3 (eroica) in Es-Dur 75

Max Chop

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen

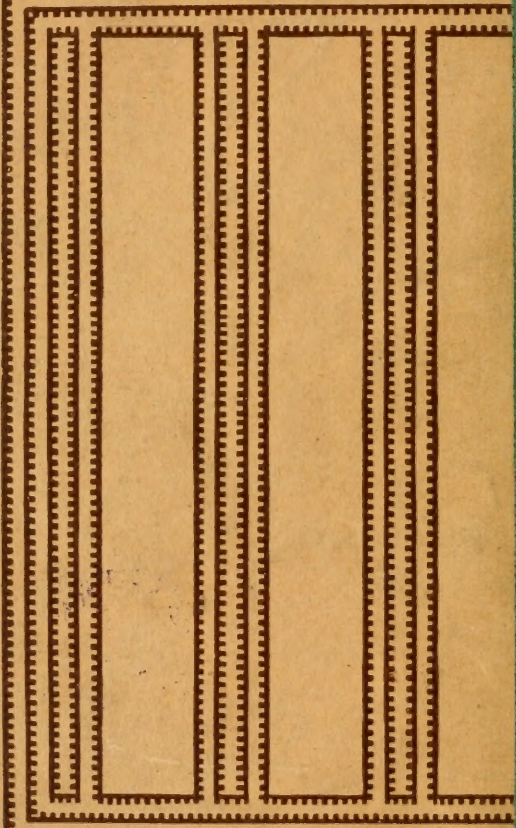
Bisher erschienen in Reclams Universal-Bibliothek:

d'Albert, Tiefland. Nr. 5287
Bach, Matthäus-Passion. Nr. 5063
Beethoven, *Fidelio. 5124
— Missa solemnis. Nr. 6259
— Symphonien. Nr. 5231–33
Bizet, Carmen. Nr. 4886
Brahms, Symphonien. 6309
Händel, Messias. Nr. 5206
Haydn, Schöpfung. Nr. 5407
— Jahreszeiten. Nr. 5857
Leoncavallo, Der Bajazzo. Nr. 5486
Mascagni, Cavalleria rusticana. Nr. 5454
Mozart, *Don Juan. Nr. 5436
— *Die Zauberflöte. Nr. 5589
Offenbach, Hoffmanns Erzählungen. Nr. 5036
Strauß, Der Rosenkavalier. Nr. 5337
— *Salome. Nr. 4955
Wagner, *Rienzi. Nr. 4942
— *Der fliegende Holländer. Nr. 4709
— *Tannhäuser. Nr. 4725
— *Lohengrin. Nr. 4750
— *Tristan und Isolde. 4768
— *Meistersinger von Nürnberg. Nr. 4846
— *Das Rheingold. Nr. 4789
— *Walküre. Nr. 4790
— *Siegfried. Nr. 4803
— *Götterdämmerung. 4804
— *Parsifal. Nr. 4805
Wolf-Ferrari, Der Schmuck der Madonna. Nr. 5616

*Vollständiges Textbuch unter Opernbücher.

Näheres über Einbände und Preise enthält der neueste Katalog von Reclams Univ.-Bibliothek.

Bücherfreunde erhalten vollständige
zeichnisse der Universal-Bibliothek durc
Buchhandlungen oder den Verlag!



Druck und Verlag Philipp Reclam jun., Le

900669 14,182

MT Chop, "ax
130 Ludwig van Beethovens
B43C5 Symphonien

MT Chop, Max
130 Ludwig van
B43C5 Beethovens Symphonien

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 03 04 05 009 8